GREGORIO FINGERMANN

ESTUDIOS DE PSICOLOGIA

Y DE

ESTETICA



M. GLEIZER - EDITOR
TRIUNVIRATO 537
BUENOS AIRES, 1926

GREGORIO FINGERMANN

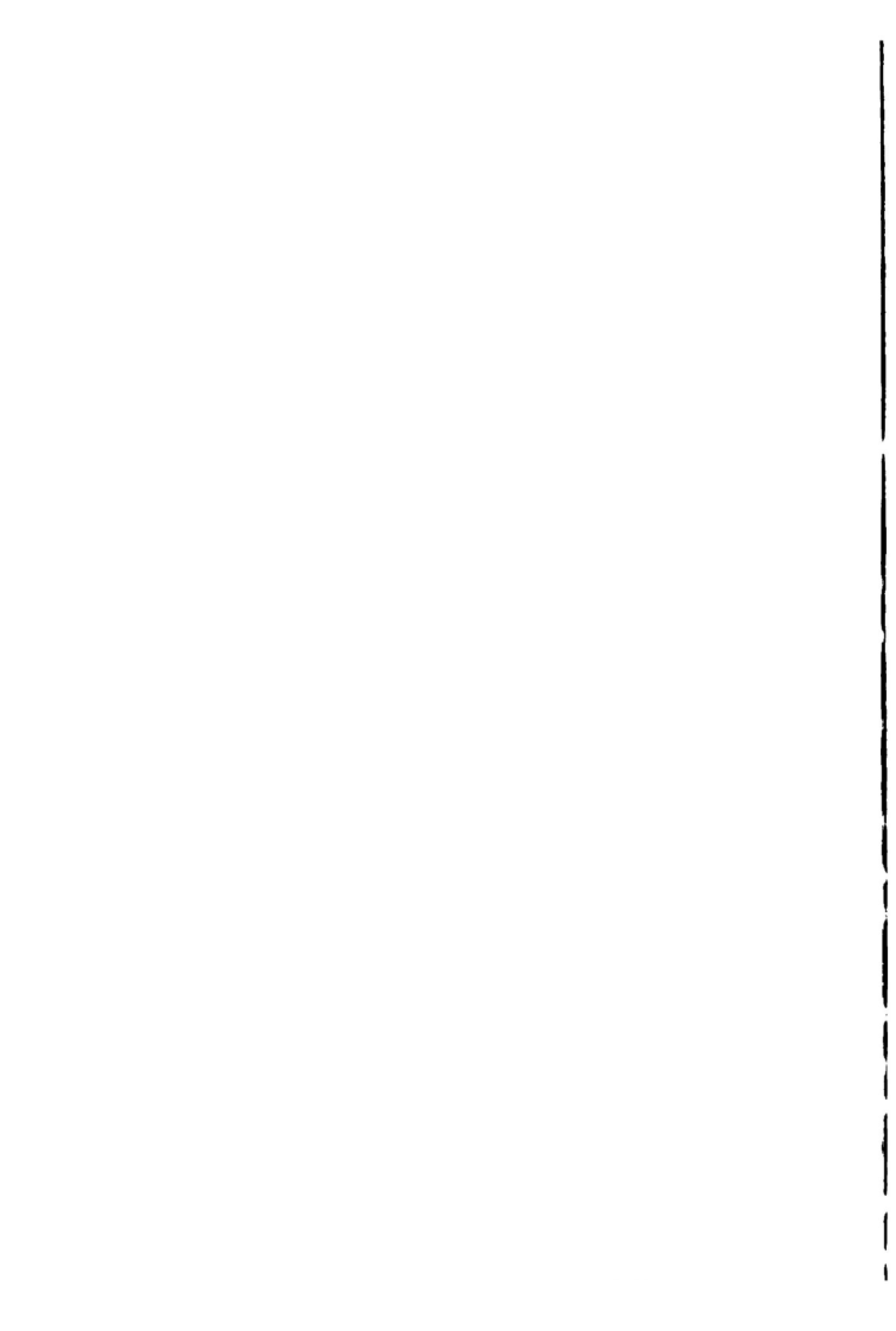
ESTUDIOS DE PSICOLOGIA
Y DE
ESTETICA



M. GLEIZER - EDITOR
TRIUNVIRATO 537
BUENOS AIRES, 1926

PRIMERA PARTE

ESTUDIOS DE PSICOLOGIA



LOS FENOMENOS PSIQUICOS Y SU DEMOSTRACION EXPERIMENTAL EN EL LABORATORIO

[illegible]

I. — Los dos factores de la experiencia.

UNA de las primeras dificultades que se presentan al profesor de Psicología — no decimos al psicólogo — es la forma en que ha de determinar y caracterizar los fenómenos psíquicos. El concepto mismo de fenómeno constituye de por sí una seria dificultad para que no lo sea mayor aun cuando lleva el agregado de psíquico. En la terminología kantiana el "fenómeno" es lo opuesto al "noúmeno", a lo que tiene existencia en sí. El fenómeno es sólo apariencia, manifestación de la última realidad de la cual no tenemos ningún conocimiento directo. Pero en el lenguaje corriente, pseudo-científico, fenómeno es todo lo que impresiona nuestros sentidos y es ésta la definición usual en los libros y textos.

Ahora bien, si tódo lo que impresiona nuestros sentidos son fenómenos, si el mundo en el cual vivimos es un mundo fenoménico — toda vez que sólo conocemos de él la apariencia — ¿cómo hemos de distinguir lo que constituye lo físico y lo psíquico? ¿Cómo hemos de marcar el límite que separa el mundo de los fenómenos físicos de los psíquicos y con qué criterio haremos esa demarcación?

Si contemplamos en el cielo los siete colores que

constituyen el arco iris, fácilmente surge en nosotros la cuestión de averiguar si nos hallamos en presencia de un fenómeno psíquico o si es más bien un fenómeno físico el que nos ha impresionado.

En este ejemplo, como en muchos otros, no es tan fácil responder con precisión si es una u otra categoría de fenómenos con las que tenemos que hacer. El arco iris es, indudablemente, un fenómeno de carácter físico si nos atenemos a las condiciones de su producción en la atmósfera, a las leyes de la refracción de la luz, del color, etc. Pero ese mismo arco iris puede ser considerado también como un fenómeno psíquico, porque, en suma, no se trata de otra cosa que de sensaciones de luz y de color, localizadas en el espacio.

Nos muestra, pues, este ejemplo, cómo un mismo fenómeno puede ser considerado, ora como físico, ora como psíquico, según el punto de vista desde el cual se contempla el fenómeno en cuestión. Una piedra, una planta, un sonido, un rayo de luz, dice Wundt, son como cuerpos y fenómenos naturales, objeto de la mineralogía, de la botánica y de la física, pero estos mismos cuerpos y fenómenos producen en nosotros sensaciones, percepciones, representaciones e imágenes que son objeto de la Psicología.

No se trata, por lo tanto, de dos cosas diferentes sino de dos diversos puntos de vista desde los cuales podemos encarar la experiencia única, dos puntos de vista diferentes de este único mundo fenoménico en que vivimos y del cual formamos parte integrante. Porque, en

resumen, ¿qué somos para nuestros semejantes y para nosotros mismos sino un conjunto de fenómenos, perceptibles a causa de nuestros sentidos, animados por nuestras emociones y nuestras ideas?

Pero esa dificultad, o mejor dicho, esa ambigüidad, con que se nos plantea el problema de la contemplación del mundo fenoménico, desaparece cuando se deslindan cuidadosamente los dos factores que intervienen en toda experiencia: el objeto y el sujeto. Y así, resulta evidente que se trata de un fenómeno físico — en su sentido etimológico — cuando consideramos el objeto de la experiencia, en su naturaleza, independientemente del sujeto de la experiencia o sea del sujeto cognoscente. Y por el contrario, diremos que el fenómeno es psíquico cuando lo consideramos en relación con el sujeto, vale decir, cuando estudiamos las leyes y condiciones que hacen de él un contenido de conciencia.

II. — Dificultades de la observación psicológica

ESTE doble punto de vista, desde el cual puede ser considerada la experiencia, no basta, sin embargo, para determinar los caracteres específicos de las dos categorías de fenómenos que constituyen, respectivamente, la ciencia de la naturaleza y la ciencia psicológica. Porque pudiera ser que sólo se tratase de un criterio tendiente a establecer "a priori" una diferenciación entre estas dos ciencias.

Para dar, pues, a la doctrina la solidez necesaria, es preciso todavía determinar por pruebas experimenta-

les los caracteres de cada una de ambas categorías de fenómenos y demostrar así "experimentalmente" la subjetividad de los fenómenos psíquicos en contraposición de la objetividad de los fenómenos físicos.

Por lo general, en las ciencias empíricas es una tarea relativamente fácil determinar los fenómenos que constituyen el objeto de cada una de las disciplinas particulares. La índole material, objetiva, de los fenómenos, especialmente los de la naturaleza, facilita su observación y hace posible obtener de ellos una caracterización segura y precisa. El físico, por ejemplo, cuenta con abundantes recursos metodológicos para demostrar en su laboratorio los fenómenos que constituyen la disciplina científica a que se dedica y determinar experimentalmente sus propiedades particulares. Mediante esos recursos podrá establecer la diferencia entre dichos fenómenos y los fenómenos de otra categoría, para marcar luego los confines de su ciencia.

Vamos a tomar un ejemplo concreto. Supongamos que el físico quiera demostrar el fenómeno de la dilatación de los cuerpos por la acción del calor. Para ello no tendrá necesidad de recurrir a consideraciones teóricas, porque la teoría y la hipótesis sólo intervendrán cuando intente "explicar" la razón del fenómeno estableciendo una relación causal.

Por el momento se contentará con observar y describir el fenómeno en cuestión. Le bastará, por ejemplo, medir una barra de hierro, en frío, y medirla nuevamente después de haberla sometido a la acción del calor.

De este modo podrá demostrar en forma terminante el fenómeno de la dilatación por el calor.

Experimentos igualmente sencillos podrá realizar en otros capítulos de la Física, en Optica, Acústica, Electricidad, etc.

El experimentador, en todos estos casos, apela, ya sea al testimonio directo de sus sentidos o bien se vale de aparatos de precisión que aumentan el poder de sus órganos sensoriales. En una u otra forma trata de probar y comprobar un cambio de la sustancia material. Pero no es esto lo más importante. Lo más importante es que no abriga la menor duda acerca de la existencia de esa sustancia material, de la cual no tiene más que fenómenos, manifestaciones, apariencias. Y lo propio que hace el físico con respecto a los fenómenos que forman su ciencia, lo realizan también el químico y el biólogo con los fenómenos que abarcan sus respectivos campos de investigación científica. Todos ellos consideran los fenómenos objetivamente, como si fueran hechos materiales, como si manipularan la realidad misma.

Si la experimentación es, como decimos, relativamente fácil, en cualquiera de estas ciencias empíricas, para el objeto indicado, no lo es, sin embargo, para la Psicología que es asimismo una ciencia empírica, basada en la observación y en la experiencia. A cada paso surgen graves dificultades para la observación psicológica.

En primer lugar, el psicólogo hace abstracción del mundo objetivo, exterior, concretándose a la observación de los fenómenos que encuentra inmediatamente en su conciencia. Y estos contenidos de conciencia suyos, son

la única realidad a que puede alcanzar en su investigación. No importa que esos contenidos correspondan, poco o mucho, a los hechos del mundo físico, y ya se sabe que a veces no existe ninguna relación entre el mundo objetivo y el interior, como ocurre cuando somos víctimas de una alucinación. Y precisamente de las formas en que el mundo de la conciencia discrepa del mundo exterior, se pueden inducir y determinar experimentalmente, como veremos más adelante, los caracteres que distinguen los fenómenos psíquicos de aquellos que no lo son.

Hay además otra dificultad en la observación psicológica, derivada de la inestabilidad de los contenidos de conciencia. Los fenómenos psíquicos son hechos fugaces. Son transcursos interiores que se modifican y transforman de instante en instante. Son, por otra parte, fenómenos puramente individuales que se producen en la conciencia particular de cada sujeto que los experimenta. De allí la imposibilidad absoluta de establecer comparaciones directas entre las diversas conciencias individuales lo mismo que establecerlas entre los fenómenos producidos en una misma conciencia en distintos momentos.

Observar y describir un fenómeno psíquico no es, pues, lo mismo que observar y describir un objeto físico inanimado, como un mineral, que tenemos ante nuestra vista. No es nuestro propósito detallar aquí todas las dificultades que se presentan en la observación psicológica. Queremos señalar únicamente que la posición en que se coloca el psicólogo para realizar sus observaciones es di-

ferente de la que adopta el investigador de la naturaleza para caracterizar los fenómenos que estudia. Pero no obstante las dificultades apuntadas, es posible realizar en el laboratorio un gran número de experimentos para demostrar la subjetividad de los fenómenos psíquicos, o en otros términos, para establecer la diferencia entre los fenómenos psíquicos y los hechos físicos. Esto es lo que nos proponemos realizar en este trabajo sistematizando una serie de experimentos y algunas observaciones de la vida diaria.

III. — Subjetividad de los fenómenos psíquicos

ANTE todo hay que demostrar con hechos que los fenómenos psíquicos son de carácter subjetivo, es decir, que se desenvuelven en la conciencia del individuo que los experimenta. Dos órdenes de experiencias pueden conducirnos a ese resultado y para realizarlas no hay siquiera necesidad de un complicado instrumental de laboratorio. Estas experiencias a que nos referimos son: 1.° la consideración de las ilusiones de los sentidos y 2.° la consideración de las alucinaciones y de las imágenes del sueño.

De las ilusiones sensoriales, la conocida ilusión óptica de Müller-Lyer es la más indicada, por su sencillez, para demostrar la subjetividad de los fenómenos psíquicos. Las líneas principales de la figura que constituye la mencionada ilusión, son físicamente iguales, puesto que tienen el mismo número de milímetros. Sin embargo, pa-

ra el sujeto que las mira no son iguales: una parece más corta que otra. La ilusión desaparece cuando se suprimen las líneas adicionales de los extremos de las principales.

De esta sencilla experiencia se pueden extraer como consecuencias dos hechos de capital importancia para la Psicología y para la Filosofía. En primer lugar, consideradas objetivamente, es decir como si fueran objetos físicos, las líneas no han variado de longitud. En segundo lugar, consideradas subjetivamente, es decir como se le aparecen al sujeto que las observa, las líneas son diferentes. La misma experiencia ha sido, pues, encarada desde los dos puntos de vista de que hemos hablado más arriba (1).

Pasando ahora a la segunda de las dos órdenes de experiencias indicadas para demostrar la subjetividad de los fenómenos psíquicos, hemos de decir que aquí ya se presentan dificultades porque no es tan sencillo provocar artificialmente alucinaciones. Habría necesidad de recurrir a la sugestión hipnótica o bien a la observación de casos de patología mental. Pero tanto en uno como en otro caso, la observación es indirecta, puesto que ni el sujeto hipnotizado ni el enfermo pueden darse cuenta

---

(1) Para el valor filosófico de la ilusión Müller-Lyer véase: *F. E. Otto Schultze,* Fundamentos de la Teoría del Conocimiento, Coni Hnos., B. Aires, 1912. *E. B. Titchener,* Manuel de Psychologie, F. Alcan, París, 1922. Para la interpretación de la misma ilusión. véase: *Binet,* L' Année Psychologique, t. I, p. 328. *E. B. Titchener,* Experimental Psychology, New York, 1901, p. 321. *V. Henri,* L'Ann. Psychol, t. III, p. 495. *Th. Lipps,* Zeitschrift für Psychologie, t. III, p. 498.

de que lo que ellos perciben son fenómenos puramente subjetivos sin ninguna correspondencia con el mundo exterior.

La consideración, en cambio, de las imágenes producidas durante el sueño — los ensueños — que es un hecho normal y de la vida cotidiana, puede servir para el mismo fin, con la ventaja de que cada uno puede establecer por sí mismo las diferencias entre la vigilia y el sueño, gracias a la memoria y a la propia experiencia. ¿Quién no recuerda, en efecto, haber tenido algún sueño con imágenes tan claras y vivas, en sus contornos y en sus detalles, como si fueran de la misma realidad? Sólo al despertar — y muchas veces ni así — nos convencemos de que todo había sido un sueño. "*Combien de fois,* dice Descartes, *m'est-il arrivé de songer la nuit que j'étois en ce lieu, que j'étois habillé, que j'étois auprès du feu, quoique je fusse tout nu dedans mon lit! Il me semble bien à présent que ce n'est point avec des yeux endormis que je regarde ce papier; que cette tête que je branle n'est point assoupie; que c'est avec dessein et de propos délibéré que j'étends cette main et que je la sens:* cc *qui arrive dans le sommeil ne semble point si clair ni si distinct que tout ceci. Mais, en y pensant soigneusement, je me ressouviens d'avoir souvent été trompé en dormant par de semblables illusions, et, m'arrêtant sur cette pensée, je vois si manifestement qu'il n'y a point d'indices certains par où l'on puisse distinguer nettement la veille d'avec le sommeil, que j'en suis tout étonné; et mon*

étonnement et tel qu'il est presque capable de me persuader que je dors" (1).

Con las dos clases de hechos que acabamos de señalar puede demostrarse, como se habrá podido ver, la subjetividad de los fenómenos psíquicos. Sin embargo, las enseñanzas que nos proporciona la ilusión de Müller-Lyer es diferente de la que puede sugerirnos la consideración de las imágenes del sueño. En la ilusión de Müller-Lyer, como en cualquier ilusión sensorial, existe fuera del sujeto un estímulo exterior, un objeto, que en el caso presente está representado por las líneas que forman la figura de la referida ilusión, pero el fenómeno percibido no corresponde a la realidad de ese estímulo. En la consideración de las imágenes del sueño nos hallamos, en cambio, en un caso diferente. Fuera de la conciencia del sujeto no existe nada material, objetivo, físico, que corresponda a las imágenes que se desenvuelven en el sujeto que sueña (2). Por supuesto que los fenómenos oníricos obedecen a causas determinantes, y son innumerables las hipótesis formuladas a ese respecto, contándose la de Aristóteles entre las más antiguas y la de Freud entre las más modernas. Pero para el propósito que perseguimos en este trabajo, no nos interesan ni sus causas ni las teorías sobre el sueño. Lo único que

---

(1) *Descartes*, "Meditations Métaphysiques". Med. première.

(2) Sobre las relaciones del dormir y del soñar con la teoría de la certidumbre, véase el interesante libro de *Delboeuf*, "*El dormir y el soñar*", trad. esp. de Vicente Colorado; Daniel Jorro, Madrid, 1904.

nos interesa aquí es dar las pruebas irrefutables de la subjetividad de los fenómenos psíquicos. La existencia de fenómenos de conciencia sin un estímulo externo — como ocurre con las imágenes del sueño — y la producción de fenómenos de conciencia que discrepan con sus estímulos externos — como acontece con las ilusiones de los sentidos — son las pruebas buscadas.

IV. — Pruebas experimentales de las diferencias entre los hechos físicos y los fenómenos psíquicos

LAS dos categorías de hechos que acabamos de señalar, si bien nos prueban la índole subjetiva de los fenómenos psíquicos, no bastan, sin embargo, para determinar todos los caracteres en que se diferencian de los hechos físicos. Las tres cuestiones que en primer término aborda la física, son, como se sabe, el espacio, el tiempo y la masa. Pues bien, en estos tres puntos es donde hallamos las diferencias fundamentales entre lo físico y lo psíquico. Vamos a tratar ahora sistemáticamente estas diferencias describiendo los experimentos de laboratorio para comprobarlas.

1.—*Diferencia en la magnitud.*—El espacio físico, que es también el de la geometría, de la astronomía y de la geología, es homogéneo y siempre idéntico a sí mismo. Su unidad es el centímetro y el centímetro tiene el mismo valor en todo tiempo y lugar. En la ilusión de Müller-Lyer, hemos visto, sin embargo, que las líneas, a pesar de ser físicamente iguales — puesto que cuentan el

mismo número de milímetros — al sujeto que las observa le parecen desiguales. Hágase el experimento en la siguiente forma: trácese en el pizarrón dos líneas paralelas de la misma longitud, una un poco más a la derecha que la otra. Agréguense en los extremos de cada una de ellas las líneas adicionales y se observará que inmediatamente se produce la ilusión. Suprímanse luego las líneas adicionales y compruébese que la ilusión desaparece. Este experimento nos prueba, pues, que los fenómenos psíquicos difieren de los objetos físicos por un carácter espacial: la magnitud.

2.—*Diferencia en la localización.*—a) Con la punta de un lápiz tóquese en el antebrazo a un sujeto que tenga los ojos vendados. Pídase al sujeto que con otro lápiz señale el sitio presionado y compruébese que el sujeto localiza la sensación táctil en un sitio distinto al que fuera impresionado (1).

b) Colóquese el sujeto delante de un espejo y observe que se produce una imagen de su persona, reflejada en el cristal de ese espejo. Considere que esa imagen suya — que hasta podría ser confundida con su persona real — no se halla localizada en el sitio donde se encuentra realmente el sujeto, sino que se halla localizada más atrás del espejo (2).

c) La vida diaria ofrece al observador numerosos

---

(1) *Binet,* Introducción a la Psicología Experimental, página 51. *V. Henri,* Recherches sur la localisation des sensations tactiles, L'Annnée Psychologique, t. II, p. 168. *Sanford,* Cours de Psychologie Experimentale, p. 2.

(2) *Schultze,* op. cit. p. 27.

casos de una errónea localización de los objetos en el espacio. Cuando se navega por el Río de la Plata, las boyas encendidas, que marcan las distancias, parecen hallarse muy cerca del barco, no obstante encontrarse a varios kilómetros de distancia.

Estos hechos prueban que los fenómenos psíquicos difieren de los objetos físicos por otro carácter espacial: la localización.

3.—*Diferencia en el tiempo.*—a) El tiempo, considerado físicamente, es constante y su unidad invariable es el segundo. Sin embargo, la hora que se pasa en la estación esperando la llegada de un amigo nos parece interminable, comparada con la que se pasa, en el teatro, asistiendo a un espectáculo interesante.

b) Dos hechos pueden producirse simultáneamente, sin embargo se perciben en distintos tiempos. Esto ocurre por ejemplo con el trueno y el relámpago. El fenómeno acústico es percibido mucho más tarde que el visual.

c) En los experimentos llamados de "Complicación" que se efectúan en los laboratorios psicológicos, se ofrecen al mismo tiempo estímulos ópticos y estímulos acústicos, pero el sujeto percibe, según las condiciones en que se efectúa el experimento, unas veces el fenómeno acústico primero y otras veces el visual (1).

4.—*Diferencia en la intensidad.*—La masa, considerada físicamente, es constante y en todas partes y siem-

---

(1) *W. Wundt,* Grundzüge der Physiologischen Psychologie. (5a. ed.), t. III, p. 68.

pre su unidad es el gramo. Sin embargo, no percibimos el peso absoluto de los cuerpos. Háganse los siguientes experimentos:

a) Dispóngase una serie de frasquitos y una cantidad de municiones para igualar el peso de dichos recipientes. Póngase en uno de los frasquitos una cantidad de municiones hasta 100 gramos y en otro frasquito 102 gramos, que se comprobará con una balanza de precisión. Ordénese al sujeto de levantar sucesivamente los frasquitos y que indique cuál de los dos es el más pesado. Se notará que el sujeto no distingue diferencia alguna y a veces hasta se equivoca, atribuyendo mayor peso al que no lo tiene en realidad.

b) Muchas observaciones de la vida diaria pueden servir para comprobar este hecho. Si en una sala tan grande como la del teatro Colón, totalmente iluminada, se encendiera una bujía no se notaría el aumento de la luz. Sin embargo, la intensidad luminosa, la cantidad de luz, habrá aumentado. Ese aumento, cuya medición es posible, sólo será perceptible por la vista cuando el aumento represente una centésima parte, más o menos, de la intensidad luminosa anterior al aumento. (Ley de Weber).

5.—*Diferencia en cantidad.*—Para probar que un solo objeto puede producir varios fenómenos psíquicos, realícense los experimentos siguientes:

a) Tómese una bolita entre los dedos índice y medio entrecruzados y se sentirá la impresión de dos bolitas. (Experimento de Aristóteles).

b) Mírese un objeto cualquiera y con un dedo há-

gase una presión sobre el globo ocular. Se observarán entonces dos imágenes del mismo objeto.

c) De un modo análogo se probará que dos objetos pueden producir una sola imagen. Con el estesiómetro de Weber y con una abertura de 2 ó 3 milímetros, hágase una presión sobre el antebrazo del sujeto. Interróguese a éste y se comprobará que percibió la impresión del estesiómetro como si se tratara de una sola punta.

d) Obsérvense en un estereoscopio dos figuras y se verá formarse una sola imagen y en relieve, localizada a una distancia mayor que la de las figuras en cuestión.

Este grupo de experiencias prueba suficientemente que "un" objeto es susceptible de originar en nosotros varios fenómenos psíquicos y que "varios" objetos a su vez pueden dar un solo fenómeno. Se trata, pues, de una diferencia en cuanto a la cantidad.

6.—*Diferencia en la cualidad.*—¿Percibimos la cualidad real de los objetos o es que los cuerpos del mundo exterior se nos aparecen revestidos diferentemente de lo que pudieran ser en realidad? En el laboratorio podemos comprobar igualmente que los fenómenos psíquicos difieren de los objetos en cuanto a su cualidad. Los experimentos sobre fenómenos de contraste, que se estudian en las sensaciones de luz y de color, pueden servir también para este fin. En los libros de Wundt, Sanford y Titchener, especialmente, pueden encontrarse indicaciones para realizarlos. Nosotros sólo indicaremos algunos de los experimentos que realizamos en el laboratorio de Psicología del Instituto Nacional del Profesorado Secundario.

a) Recórtense en forma de cruz dos trozos de papel de un gris neutro. Colóquese una de las cruces grises sobre un cartón negro y la otra encima de un cartón blanco. Se notará que la cruz colocada sobre un fondo blanco parece más obscura que la cruz colocada sobre un fondo negro (1).

b) Hágase el mismo experimento con cruces grises sobre un fondo de color. Se notará que la cruz colocada sobre un fondo rojo toma un tinte verdoso, es decir, del color complementario.

c) Tómese un cartón rojo de unos 50 centímetros de lado y márquese un punto en el centro. Cúbrase la mitad de ese cartón con otro blanco y pídase al sujeto que mire fijamente durante unos 30 segundos el punto. Quítese luego el cartón blanco y el sujeto notará que la parte roja que estuvo cubierta aparece de un rojo más saturado que la parte roja que estuvo descubierta. A los pocos segundos la diferencia desaparece y todo el campo rojo se muestra uniforme.

Este experimento, llamado de la fatiga de los colores, y que no es más que un caso de la adaptación de la retina a un color, prueba asimismo la diferencia que existe, en cuanto a la cualidad, entre el objeto físico y el fenómeno psíquico.

---

(1) *Wundt*, Grundzüge der Phys. Psych, t. II, p. 208. *Sanford*, ob. cit. p. 170. *Titchener*, Man. de Psychologie, p. 74.

V. — Valor filosófico de estos experimentos

LOS ejemplos y los experimentos que hemos señalado, agrupándolos, siguiendo a Schultze, en seis órdenes, tienen, además de su valor psicológico intrínseco, un inestimable valor filosófico para la gnoseología. Desde el punto de vista psicológico, estos experimentos permiten caracterizar los fenómenos que constituyen el dominio de la Psicología, diferenciándolos de los fenómenos que son objeto de otras disciplinas científicas. Considerados desde el punto de vista filosófico, ellos permiten demostrar que el ser humano no percibe directamente el mundo de los objetos, el mundo real, como lo supone la creencia popular.

Nuestros sentidos nos suministran únicamente un conjunto de fenómenos que pueden o no corresponder a una realidad exterior, pero nunca habrá que identificar lo físico con lo psíquico puesto que son, como lo vimos al comienzo, dos aspectos diferentes de la experiencia humana.

Los fenómenos que nos suministran nuestros sentidos, son representaciones, datos fragmentarios, a los cuales por una síntesis psicológica damos una unidad y ubicamos fuera de nosotros. De este modo construímos el mundo exterior, objetivo, trascendente, opuesto al mundo de los fenómenos, el mundo de la conciencia, el único mundo que nos es dado conocer inmediatamente.


LAS TEORIAS DEL JUEGO

I. — El juego considerado como recreo

EL fenómeno del juego ha llamado siempre la atención, no solamente de los filósofos profesionales, sino también de artistas que como Schiller, vieron en esa actividad algo más que simples movimientos casuales. Esos pensadores han tratado de dar una explicación del juego y así contamos en la actualidad, siguiendo a Claparéde, con cuatro teorías principales (1).

Teoría del descanso.—La teoría más antigua y la más vulgar al mismo tiempo es la que considera el juego como un descanso, como un *recreo.*

Si nos atenemos a la etimología de la palabra, recrearse es formarse, crearse de nuevo. De este modo el juego sería esencialmente una reparación, una restitución o una regeneración de las fuerzas físicas y mentales fatigadas por el trabajo.

Pero esta teoría es verdadera solamente en parte. Ella puede explicarnos únicamente el juego en el adulto, quien, después de un trabajo frecuentemente penoso durante el día busca el descanso de noche en el juego. De

---

(1) *Ed. Claparède*, "Psicología del niño y Pedagogía experimental", trad. de Domingo Barnés, lib. de Francisco Beltrán, Madrid, pág. 107.

manera que mientras aplica al juego cierta clase de actividad, las fuerzas gastadas en otra forma pueden descansar y repararse. Así sucede también con nosotros cuando después de un trabajo intelectual y sedentario descansamos mediante algunos ejercicios corporales. Si esto es un hecho para los adultos, la teoría sin embargo no puede sostenerse para los juegos de los niños y de los animales jóvenes. En efecto, la vida infantil, como observa Schiller, parece ser un juego continuo, pero la teoría no nos dice por qué tienen necesidad de jugar los niños continuamente hasta en el momento de levantarse en que no están cansados. Otra objeción que puede hacerse a esta teoría es en cuanto se refiere al juego de los animales. ¿Puede sostenerse, que los perros jóvenes, por ejemplo, que juegan persiguiéndose lo hacen para descansar y recrearse? El recreo, o la reposición de las fuerzas gastadas puede lograrse mejor mediante la nutrición y el sueño como sucede normalmente.

Estas pocas razones nos bastan para tomar con mucha reserva esta teoría que no nos explica la esencia misma del juego. Sin embargo podemos decir que algunas veces el juego "puede" servir de recreo, como en el caso del adulto.

II.—El juego como excedente de energía

TEORIA *del excedente de energía.*—Una segunda teoría que fué sostenida por la mayoría de los psicólogos del siglo pasado es la del excedente de energía que fué

propagada por Spencer. Pero el núcleo de esta teoría se encuentra ya en Schiller, de quien la tomó el filósofo inglés. Schiller explica el juego por el gasto de energía vital sobrante. El exceso de fuerza nerviosa se traduce, según él, en una actividad superflua.

La naturaleza, dice el poeta alemán, ha dado hasta a los seres irracionales mucho más de lo necesario y ha encendido en la obscura vida animal una luz de libertad. Cuando el león no está atormentado por el hambre y ningún animal lo provoca al combate, su fuerza desocupada se crea a sí mismo un objeto: Llena el desierto de rugidos sonoros de desafío y su fuerza desbordante se consume sin objeto. El insecto lleno de vida alegre, vuela hacia la luz y no es un grito de deseo lo que expresa el canto melodioso del pájaro. Es innegable que hay independencia en todos estos movimientos, pero no una independencia en relación con la necesidad determinada, exterior. El animal "trabaja" cuando una necesidad lo impulsa a obrar, y "juega" cuando lo impele la riqueza de sus energías, cuando por el acrecentamiento de vida se excita a sí mismo a la actividad".

Schiller distingue, pues, entre "trabajo" y "juego". El primero obedece a una necesidad exterior, un fin que digamos; el segundo obedece a una necesidad interior.

El mérito de Herbert Spencer es haber tomado las ideas del poeta alemán dándoles un fundamento sólido y una expresión más precisa y sistemática.

Los animales inferiores, explica Spencer, no juegan. Ellos utilizan toda su fuerza para las funciones indispensables para la conservación de la vida. Se les ve con-

tinuamente ocupados en buscar su alimento y librarse de los enemigos. Construyen un abrigo y se preparan para el nacimiento de los pequeñuelos. Pero si entramos a considerar los animales superiores, los que poseen facultades más numerosas y más desarrolladas, vemos que su tiempo y sus fuerzas no son ya utilizadas exclusivamente para satisfacer sus necesidades inmediatas. Gracias a una nutrición mejor, obtienen un exceso de energía. Una vez que han satisfecho sus necesidades, nada los impulsa a emplear el exceso de energías. No los atrae ninguna presa, ni los empuja ninguna necesidad. Hay que observar además que a mayor vigor de facultades acompaña ordinariamente una mayor variedad de facultades, de donde resulta lo siguiente: allí donde se han desarrollado numerosas energías adaptadas a una gran variedad de necesidades, es imposible que todas obren al mismo tiempo. Por esto, según las circunstancias, ya es una o ya es otra la que trabaja, mientras las demás permanecen desocupadas durante largo tiempo. Esta es la razón por la cual encontramos frecuentemente en los animales superiores una energía vital que sobrepasa las necesidades inmediatas y que ya sea una facultad, o ya sea otra, goce de un prolongado reposo que puede, en virtud de la regeneración consecutiva a cada período de desgaste, ponerse en un estado de tensión superior. Esta sobrecarga de energía, no utilizada para satisfacer las necesidades inmediatas, da nacimiento al juego en todas sus formas.

En resumen, todo órgano que ha permanecido en reposo por largo tiempo se halla en situación análoga a la

de una pila cargada de electricidad, en tensión creciente, y que debe descargarse mediante la acción. Spencer cita el ejemplo de los ratones que roen hasta aquello que no puede servirles de alimento, con el objeto de ocupar la actividad del sistema dentario. También los gatos en la vida doméstica y tranquila a que los redujo el hombre, sienten deseos de ejercer las uñas y a falta de presa arañan una silla o un árbol. Las jirafas acostumbradas en los bosques a coger las ramas de los árboles con la boca, siguen usándola en el cautiverio para arrancar trozos de la parte interior del techo o en desgastar los ángulos superiores de las puertas. Ejemplos de esta especie, pueden citarse una infinidad.

También los órganos especiales, como los ojos y los oídos experimentan asimismo la necesidad de actividad y de esto proviene, dice Guyau, ese malestar que causa el gran silencio en las montañas elevadas o en las minas profundas. Por lo tanto se comprende por qué todo órgano aprovecha la ocasión de ejercitarse aunque sin finalidad seria y útil (1).

Encontramos, pues, también en Spencer, dos clases de actividades: La una seria y útil dirigida a un fin práctico, es el "trabajo". La segunda, desinteresada y de lujo, que tiene un fin en sí misma, es el "juego", cuya forma más avanzada es la actividad estética, el arte.

El juego de los animales consiste, pues, en el gasto de la energía sobrante de que hemos hablado, pero si-

---

(1) *Guyau*. "Los problemas de la Estética contemporánea" (trad. española), Madrid, 1902.

mulando o *imitando* los actos ordinariamente útiles para la existencia del individuo o de la especie. Además interviene el *hábito*, la costumbre. El exceso de fuerza nerviosa encuentra un camino preparado ya por el hábito y por esto se desahoga con más facilidad. Así, por ejemplo, el gato o el león acechan una pelota, la hacen saltar y la hacen rodar entre sus garras y con esto imitan un ataque. El perro corre tras una presa imaginaria o simula una lucha con otros perros, se irrita y muerde aunque superficialmente. La lucha en la vida, simulada simplemente, se ha convertido en juego.

Igual cosa sucede con el hombre. Los juegos de los niños, dice Spencer, el de las muñecas en las mujeres y el de la guerra en los varones, son una imitación de las ocupaciones humanas. Pero este concepto del juego es falso, como veremos más adelante al hacer la crítica de la doctrina spenceriana.

En resumen, Spencer ve en el juego una parodia de la vida seria en la que se emplea la energía sobrante.

III. — Crítica de la teoría precedente

EXPUESTA así la teoría de Schiller, completada por Spencer, veamos ahora si ella explica la naturaleza del juego. Si comparamos esta teoría con la precedente que ve en el juego un descanso y un recreo, al primer golpe de vista parecen opuestas. Sin embargo, hace observar Queyrat, que esa contradicción no es más que aparente

y son, por decirlo así, dos aspectos de la misma idea que se complementan (1).

En efecto, el niño, por ejemplo, que por ejercicios corporales — la pelota, el trapecio — gasta las energías motrices acumuladas en sí durante las horas de clase o estudio, repara al mismo tiempo las energías psíquicas gastadas en el estudio. El juego aparece aquí desempeñando dos papeles: Por un lado como gasto de energías superfluas y por otro lado como reparación de fuerzas perdidas.

A pesar de este complementarismo, la teoría spenceriana no nos explica la esencia misma del juego, o por lo menos no da una explicación satisfactoria, aunque encierra parte de la verdad.

Es indudable que la plenitud de nergía física se manifiesta psicológicamente por un estado interior de ánimo exuberante, desenfrenado, casi libre.

Cuando estamos sanos y descansados y nos sentimos bien, hay momentos en que nos hallamos contentos y alegres sin ningún motivo aparente exterior. No podemos permanecer tranquilos, y nos sentimos casi impelidos a correr, saltar o cantar. Esto sucede no sólo en los jóvenes, sino también en los adultos.

En cambio se observa que aquellos niños que están enfermos o han perdido las fuerzas, carecen de todo interés por el juego. Esto es precisamente uno de los síntomas de la enfermedad del niño, que debe tener en

---

(1) *Frédéric Queyrat,* "Les Jeux des Enfants"; deuxième édition. Félix Alcan; París, 1908, p. 30.

cuenta el médico o el maestro. Cuando comienza a restablecerse el niño, vuelve a aparecer su interés por el juego con mucha más intensidad.

Podría decirse que estos argumentos apoyan la teoria, sin embargo, estos ejemplos no bastan. Prueban únicamente que el exceso de fuerzas almacenadas es una "condición" que favorece el juego. La sobrecarga de energía prepara un estado de ánimo, un estado subjetivo, pero no explica por qué los juegos de los animales son distintos según la especie, y por qué en el hombre difieren también según el sexo y edad. Se comprende fácilmente que el ser en quien se encuntra un exceso de energía esté listo para obrar en una "forma cualquiera", pero es necesario explicar por qué en los animales, por ejemplo, todos los individuos de una misma especie se libran a juegos determinados, que son siempre los mismos para la misma especie y que varían de una especie a otra.

Hay que agregar todavía otros hechos que contradicen la teoría y muestran que no siempre es necesario un exceso de fuerzas para que se produzca el juego. Se han visto niños que, completamente fatigados de una larga caminata hasta el punto de poder mover apenas las piernas, se saben servir perfectamente de ellas si se trata de jugar (1).

Otra objeción y de las más importantes es la siguiente: Si el juego no fuera más que la explosión de las fuerzas sobrantes, esta explosión sería brusca, rápida

(1) *Queyrat*. Obra cit., p. 32.

e indeterminada. Pero el verdadero juego es algo más que una simple explosión de fuerzas comprimidas. Consiste el juego en una serie de movimientos y de actos concertados que tienden hacia un "fin", aunque este fin no es consciente. El juego toma formas especiales. Los niños juegan a algo determinado cuya razón es necesario dar. Spencer nos habla de la imitación, como hemos visto, para explicar las formas del juego. Pero se debe notar que esto tampoco basta. El niño, como el animal, no imita todos los actos del adulto. Se observan también diferencias en los sexos. Los niños no repiten siempre en sus juegos los actos habituales. Es un hecho observado que los niños y especialmente los varones, realizan muchos actos nuevos para ellos, por su aptitud creadora. Este es otro argumento contra la teoría de Spencer, y nos muestra que más que el ambiente son los factores innatos. la causa del juego.

Resumiendo lo expuesto hasta aquí, podemos decir que la teoría de Schiller-Spencer que nos habla de un excedente de energía y de la imitación, no nos basta para explicar la naturaleza del juego, en el cual debemos ver una raíz más profunda, un fin biológico y no fisiológico únicamente.

IV. — El juego como resurgimiento de tendencias atávicas

TEORIA del atavismo.—Una tercera teoría según la clasificación de Claparède es la teoría del atavismo, expuesta por el psicólogo norteamericano G. Stanley Hall.

Pero esta interesante teoría fué modificada sucesivamente por su autor. Según esta doctrina el niño realiza por atavismo los actos que ejecutaron nuestros remotos antepasados. El niño construye sus arcos y sus flechas, da caza a los pájaros, trepa a los árboles justamente como nuestros ancestrales. Esta doctrina tiene su base en la ley biogenética de Haeckel. Como se sabe, esta ley estipula que el niño, desde su vida intrauterina hasta su completo desarrollo, va pasando sucesivamente por diferentes fases evolutivas. Estas diferentes etapas, son una recapitulación abreviada de la evolución de la raza.

Si esto parece cierto para los órganos como lo prueba la anatomía comparada del cerebro y la embriología, no lo es para el juego que obedece a instintos hereditarios.

Según la idea primitiva de Stanley Hall, el juego es también necesario para la desaparición de las funciones rudimentarias convertidas en inútiles. El niño ejercería esas funciones como el renacuajo hace mover la cola para desprenderse de ella (1).

Esta teoría es falsa porque no está de acuerdo con los hechos. No es posible, que un ejercicio tan constante como el juego tenga por efecto debilitar ciertas actividades en vez de reforzarlas como parece ser el objeto del juego. ¿Es que las niñas que juegan a las muñecas, pregunta Claparède, son luego menos buenas madres que las que han desdeñado este juego?

---

(1) *Claparède,* "Psicología del niño", p. 109.

Como queda dicho, Hall modificó más tarde su opinión en la forma siguiente: El juego de una función rudimentaria no tendrá por objeto debilitarla y hacerla desaparecer, sino que permite ejercer un influjo sobre el desenvolvimiento de otras funciones, como estímulos, como sucede con la cola de la zorra que sirve de estímulo para el desarrollo de las patas.

Esto ya es otra cosa. Aquí se ve en el juego un papel "creador" y no "eliminatorio", como era antes. Pero puede objetarse preguntando, ¿por qué ha de tener una influencia pasajera en el desenvolvimiento de otra función y no sea el comienzo o el ensayo de la función misma que debe desarrollarse para ser útil en la vida adulta? Esto no nos dice Hall, pero será la piedra angular de la teoría más importante, la teoría biológica del juego, tal como la formuló Karl Groos.

V. — La función biológica del juego

TEORIA del ejercicio preparatorio.—La teoría que ve en el juego un ejercicio preparatorio para la vida seria, fué formulada en 1896 por el psicólogo alemán *Karl Groos,* profesor entonces en la universidad de Basilea, en su obra sobre *El juego de los animales* y más tarde en *El juego en el hombre* (1899).

Groos reconoció que las teorías fisiológicas, la del descanso y la del excedente de energía según Spencer, no bastaban para explicar la naturaleza del juego y por esto trató de encuadrar la actividad lúdica (ludus, jue-

go) en un marco más amplio de modo que explicara todos los fenómenos del juego. Este punto de vista nuevo con que encara Groos el problema, es el biológico, descuidado hasta entonces por los psicólogos.

Según pudimos ver por la exposición de la teoría spenceriana, el juego es una "post-imitación", de los actos de los adultos. Es una copia, una parodia. La teoría de Groos, es completamente opuesta. El juego por el contrario, aunque obedece a las mismas causas inmediatas, es una *pre-imitación*. Vamos a tratar de aclarar este concepto.

Los niños, como los animales jóvenes, realizan movimientos coordinados. Tienen juegos como la caza y la lucha, que son las formas más importantes, típicas y fundamentales. Estos juegos no son "post-ejercicios" sino *pre-ejercicios*. Son ensayos, ciertos tanteos, experimentaciones en cierto grado de las actividades serias que deberán llenar más tarde en la vida. Su objeto es prepararlos para la vida y estar listos para la terrible lucha. Los animales superiores y el niño, dice Groos en su libro "La vida psíquica del niño", no entran en la vida completamente listos. Ellos tienen una *época juvenil*, esto es, un período de desarrollo y de crecimiento. Este período es un tiempo de aprendizaje, un período de formación, y de adquisición de aptitudes y de conocimientos (1).

Tomemos algunos casos. El pichón, por ejemplo, que todavía está en el nido ya remueve las alas. Los gatos

(1) *Karl Groos*. "Das Seelenleben des Kindes"; Berlín, 1911.

aprenden rápidamente el uso de las uñas, y el perrito, mediante sus juegos se prepara para la lucha con los otros perros, aprende a perseguir, atrapar, sacudir y a desgarrar la presa. El niño de pecho, aprende a servirse de sus órganos removiendo continuamente los dedos de las manos y de los pies, ya pataleando, ya estirándose o charlando. El chico pelea con sus compañeros. Todos ellos, lejos de imitar los actos serios que otros habrían ejecutado anteriormente en su presencia, no hacen otra cosa que prepararse para ocupaciones serias, movidos por impulsos irresistibles.

Según estas observaciones la teoría de Groos envuelve en una explicación más general las teorías anteriores. El juego es, pues, según este psicólogo, un preludio de la vida seria.

La idea central de esta nueva teoría es la siguiente: El hombre y los animales superiores están dotados de numerosos instintos, que en el acto del nacimiento aun no están desarrollados. Es necesario desarrollar y educar estas aptitudes innatas. Esto se realiza mediante el juego por el cual se ejercitan las disposiciones naturales. A la explicación fisiológica viene a añadirse ahora una explicación biológica que es una teleología, (telos =lejos, fin).

Groos ha dado a su teoría fundamentos sólidos. La actividad de todos los seres animados, dice, está determinada en sumo grado por instintos hereditarios. La manera cómo, por ejemplo, un animal de una especie determinada mueve sus miembros, emplea su voz, se comporta en su ambiente, se procura su presa, lucha contra

otros animales o se substrae a las persecuciones, está regida, en todos sus rasgos fundamentales, por instintos hereditarios.

Si no se presenta la ocasión para que esos instintos se manifiesten en una forma real — es decir en vista de un fin serio, — y si por otra parte la energía nerviosa acumulada es mayor que el gasto, de suerte que el organismo tiene necesidad de descargar las fuerzas almacenadas — es el caso sobre todo de los animales jóvenes — acontecerá que esos instintos se manifestarán sin causa exterior. El gato joven tratará un trozo de papel como si fuera una presa, el cachorro luchará con sus hermanos, el perro que estuvo encerrado durante largo tiempo trotará alegremente por las calles, etc. Estas son precisamente las formas de actividad que llamamos "juego". "La razón, pues, de los juegos de los sujetos jóvenes es que ciertos instintos importantes, particularmente para la conservación de la especie, se manifiestan ya en una época en que el animal no tiene todavía una necesidad seria. En tanto que estos juegos son opuestos al ejercicio serio posterior, estos juegos deben considerarse como *pre-ejercicios* y un entrenamiento de los instintos en cuestión. Sin los juegos, el animal adulto estaría mal preparado para la mayor parte de los actos de la vida. No estaría bastante ejercitado para correr y saltar o precipitarse sobre su presa y matar a su víctima, para huir ante el enemigo o combatir al adversario. Además su sistema muscular no sería suficientemente flexible. Los huesos mismos quizá no llegarían al desarrollo necesario que se obtiene solamente adaptándolos a las

funciones desde una tierna edad. Es fácil, pues, llegar a la idea de que es la mano férrea de la selección natural la que hace que se manifieste en el animal desde la juventud un impulso indomable para obrar sin causa seria en actos que deben ejecutar más tarde" (1).

Encontramos aquí tres ideas principales: 1.° El juego tiene por objeto desarrollar instintos útiles para la vida. 2.° Tiene como objeto también el desarrollo de los órganos; y 3.° Los instintos se deben a la selección natural.

Esta última idea, la de la selección natural como origen de los instintos, es decir del triunfo de los más aptos sin la intervención de la inteligencia, como parece ser la opinión de Groos, nos llevaría un poco lejos y fuera del tema si tratáramos de discutirla ahora, por esto la dejamos a un lado. Además ocupa un papel secundario en la teoría del juego.

Ahora bien, ¿qué sucedería si faltaran esos pre-ejercicios del juego? Sería pues indispensable que los instintos estuvieran completamente desarrollados desde el nacimiento. Supongamos por un momento que esto sea posible, ¿dónde quedaría entonces el desarrollo superior de la inteligencia, ese niño mimado de la naturaleza, como la llama Groos, conducida ciegamente por una serie de instintos hereditarios? Los animales quedarían atrasados, en efecto, desde el punto de vista intelectual. Por fortuna no sucede así. Cuando el progreso evolutivo ha llegado en el reino orgánico al punto en que la inteli-

---

(1) *K. Groos,* citado por Queyrat; p. 38-39.

gencia reflexiva puede obrar mejor que el instinto, las actividades heredadas pierden parte de su perfección y son reemplazadas cada vez más por la experiencia individual que perfecciona las predisposiciones del cerebro. Pero para que esto sea posible existen los juegos de la juventud en los animales que sólo sirven para producir completamente y a tiempo este perfeccionamiento. De modo que cuanto más elevado es el animal en la escala zoológica el aprendizaje es más largo. La juventud es la época de aprendizaje en forma de juego y por esto dice Groos que "el animal no juega porque es joven sino que es joven para poder jugar".

VI. — Conformidad de esta doctrina con cualquiera de las teorías de los instintos.

ALGUNOS naturalistas y psicólogos como Wundt, Spencer, Ribot, Preyer, sostienen por el contrario que los instintos fueron al comienzo actos conscientes, voluntarios, inteligentes, pero que practicados por largas generaciones se automatizaron y transmitieron por herencia. Los instintos vendrían a ser *hábitos hereditarios*. Si aceptamos esta opinión, ¿cómo se explicaría la función del juego?

Pues bien, la teoría de Groos puede sostenerse igualmente con esta segunda opinión y se explicaría en esta forma: Nuestros remotos antepasados, así como los de los animales, han utilizado sus miembros con fines muy diferentes. Por esto se observa que ya en la primera in-

fancia existe en los descendientes el instinto de mover las extremidades y aprisionar todos los objetos. Nuestros antepasados han debido luchar mucho entre sí, y de esto provienen los juegos de lucha en los descendientes jóvenes. Los ancestrales han perseguido a los animales; de ahí los juegos de caza y de persecución de los animales jóvenes y de los niños. Nuestros antepasados tuvieron que esconderse frecuentemente para evitar un ataque del enemigo, de ahí los juegos de la escondida. El chiquillo no come las mariposas, los coleópteros, las moscas y otros insectos que caza con pasión y desgarra frecuentemente. Tampoco traga los huevos ni come los pajaritos que saca de los nidos a veces con peligro de su vida. Es que la simple vista de estos objetos despierta en él un fuerte instinto de pillaje, de caza y destrucción, evidentemente porque sus antepasados salvajes se alimentaron de los productos de estas cacerías, como todavía lo observamos en nuestro pariente el mono, que además de las frutas se alimenta también de alimañas, insectos, pajaritos y de huevos.

Lo mismo podemos decir de los juegos infantiles. Los juegos de las niñas, como de los varones, son una prueba de la transmisión hereditaria de los hábitos propios para cada sexo y que deberán practicar en la vida adulta. Ya hemos hecho notar la diferencia de los juegos según los sexos y según la especie animal, que se deben a sus instintos hereditarios.

Pero aquí nos encontramos con una dificultad. Hemos visto que los juegos obedecen a instintos, sea cual-

quiera su origen. Pero. Y, ¿podemos hablar del *"instinto del juego"?* Todo instinto supone un acto con un fin determinado, aunque inconsciente. Un instinto es un acto definido. Por esto es falso, según Gross, hablar de "un" instinto del juego. No existe el juego en general, sino que los instintos particulares se manifiestan en juegos particulares, preparatorios de los actos serios.

En cuanto al papel de la imitación en esta teoría, es más reducido, mientras que en la de Spencer, según vimos, ocupa un lugar capital.

En esta teoría, en efecto, la imitación ya no es tan esencial, aunque tiene importancia para explicar algunas clases de juego. La imitación es, según la mayoría de los psicólogos, un instinto. Sin embargo Groos niega a la imitación el carácter de instinto por la misma razón que le niega al juego en general. No existe según él un instinto general de imitación. Siempre se imita algo definido. Hay una tendencia especial a imitar los movimientos que se perciben. Pero hay que notar que no se imita todo lo que se percibe. Frecuentemente la imitación se limita a aquellos actos útiles al individuo o a la especie. Así, por ejemplo, un cachorro de león que vea nadar un pez o volar un pájaro, es muy poco probable que despierte en él un impulso de nadar o de volar.

Por el contrario, los movimientos del león adulto despertarán en él. el instinto de imitación, precisamente porque por herencia ya tiene predisposiciones para esos movimientos. El niño que ve un globo brillante balanceándose como un péndulo, no imita ese movimiento oscilatorio, sino que tiende la mano para agarrarlo. Esto prue-

ba que la simple percepción de un movimiento no basta para reproducir el movimiento, porque en este caso los animales imitarían todos los movimientos percibidos y esto no sucede.

En resumen, los niños y los animales jóvenes tienen la tendencia de reproducir no todos los actos que ven ejecutar, sino aquellos para los cuales tienen una predisposición hereditaria, un instinto aunque débil, que ha de desarrollarse con el ejercicio y perfeccionarse cada vez más, para estar listos y entrar fácilmente en acción en la vida seria, en la vida adulta.

VII. — Una caprichosa interpretación de la teoría de Groos

ENTRE nosotros se ha ocupado también del problema del juego el señor Rodolfo Senet, quien le ha consagrado un artículo (1) donde señala como causas determinantes del juego los siguientes factores:

a) La necesidad del ejercicio muscular; b) los resurgimientos atávicos; c) la tendencia hacia la afectividad positiva; d) la imitación; e) la adaptación al ambiente; f) la intelectualidad infantil.

Estos factores los halla el autor después de un análisis de los diferentes juegos infantiles y que en su mayoría concuerdan con la clasificación que de ellos hace Queyrat en su libro mencionado (2). Pero la explica-

---

(1) *Rodolfo Senet.* "Los juegos infantiles"; Archivos de Pedagogía y Ciencias Afines, t. VIII, N.° 24 (1911).
(2) "Les Jeux des Enfants", cap. III.

ción del señor Senet es también una interpretación fisiológica, aunque en realidad cada grupo de juegos tiene para él una explicación especial y siempre queda abierta la cuestión de por qué juega el niño. El distinguido profesor de la universidad de La Plata incurre en una lamentable confusión al hacer la crítica de la teoría de Groos, cuyo significado respecto a los "pre-ejercicios" no parece alcanzar en toda su amplitud.

"No veo en realidad, dice, qué trabajo del adulto resultaría del perfeccionamiento del *rescate*, de la *mancha*, del *gran bonete*, etc.; lo único que veo en el futuro es la adquisición de mayor aptitud para correr, en los dos primeros, por buen desarrollo de la musculatura, y en el último mayor facilidad para la articulación y para fijar la atención; pero si el pre-ejercicio significa lo que dicen los autores de que me he ocupado, es decir, los preliminares de la actividad del hombre, a la verdad que cuesta trabajo y se necesita una buena dosis de imaginación para transformar los juegos infantiles en actividades fabriles, industriales, científicas, etc., del adulto" (1).

Aquí es precisamente donde se produce la confusión. Los autores a quienes se refiere el señor Senet, no dicen que esos juegos a los cuales se dedican los niños, serán más tarde a los que se consagrarán en la vida adulta. Los juegos son "pre-ejercicios" — para emplear la palabra — necesarios para desarrollar los órganos y las aptitudes que han de emplear más tarde y esto pre-

(1) *R. Senet*, art. cit., p. 388.

cisamente Groos lo acentúa bien. La interpretación errónea se debe acaso a una excesiva "dosis de imaginación" aplicada por el intérprete y por esta mala comprensión de la doctrina de Groos resultan equivocadas también todas los conclusiones que se pretende sacar. "Los niños — dice por ejemplo el señor Senet — que juegan a los perros (donde imitan al perro), a los gatos, a hacerse los monos, etc., podría interpretarse como el esbozo del artista cómico, pero como son sumamente comunes estos juegos en la segunda infancia, resultaría que la enorme mayoría de adultos son, o han sido cómicos y que los niños ejecutan esos juegos como pre-ejercicios para su problemática futura profesión. El niño que juega a la *payana* con carozos, no haría más que efectuar el pre-ejercicio del futuro malabarista, las esquinitas representarían los limosneros; el pescador... podría equivaler al caminante y al que cobra peaje. El gallo ciego, a los ciegos. La *ronga catonga,* el barrilete, la rayuela, las figuras, las bolitas, etc., no atino a qué actividad seria o no seria, útil o no útil del adulto pueda equipararse siquiera".

No es preciso insistir para mostrar el error fundamental en que se basan estas conclusiones. Un análisis atento de la teoría de Groos expuesta más arriba, bastaría para ese objeto.

VIII. — El juego, la "cátarsis" y las tendencias antisociales

LA teoría de Groos que parece explicar la naturaleza del juego, en su fin biológico, ha sido ampliada en algunos de sus puntos, aunque el marco ha quedado inconmovible. Especialmente debe mencionarse a Claparéde, quien acentúa un punto señalado ya por Groos, en lo relativo al juego como estímulo para el crecimiento de los órganos, y del sistema nervioso. En el momento de nacer, dice, los centros nerviosos no han adquirido su estructura definitiva, especialmente el cerebro no está todavía en estado de funcionar, puesto que un gran número de fibras no ha adquirido aún su vaina de mielina, y sin esta sustancia aisladora no pueden funcionar. La estimulación se hace en forma de juego. Esta aserción no excluye de ningún modo la teoría de Groos, sino que la completa. Es un hecho probado, en efecto, que si a un animal, un gato, por ejemplo, recién nacido, se le suturan los párpados, se comprueba más tarde por la autopsia, que los centros visuales del cerebro (lóbulo occipital), sufren una detención en su desarrollo, porque no recibieron el estímulo luminoso. Lo propio acontece con los topos, cuyos ojos están atrofiados porque viven en la obscuridad. Se observa asimismo que las personas que sufrieron una amputación de algún miembro, tienen atrofiado el centro motor correspondiente.

Este papel del juego también es acentuado por el psicólogo norteamericano Harvey A. Carr, quien lo for-

muló en 1902. Pero este autor ve en el juego una utilidad mayor y varias funciones. Sirve en primer término para mantener y conservar las actividades nuevamente adquiridas, pero tiene valor para los adultos. Así por ejemplo los soldados en tiempo de paz no permanecen ociosos. Se ejercitan en el tiro y hacen maniobras, etc. Cosa análoga ocurre en el artista que no deja entumecer sus dedos y hace escalas en su piano.

Otra función señalada por Carr es el papel *social del juego*. Los bailes, las reuniones, los *match* sirven para desarrollar los sentimientos sociales, de solidaridad por ejemplo. Pero ya un análisis superficial nos muestra que esta concepción sociológica no se opone a la concepción biológica de Groos.

Una tercera función que asigna Carr al juego es una función *catártica,* es decir purgativa. Es la vieja idea aristotélica remozada por el profesor norteamericano. Según Aristóteles la función del arte, especialmente la tragedia, es una "cátarsis", es decir, una purificación de ciertos afectos, por medio de parlamentos artísticos o actitudes violentas.

Nosotros tenemos según Carr, un cierto número de afectos muy vivos y que en el estado actual de la civilización nos son perjudiciales. Estas son tendencias "antisociales" y la misión del juego es purgarnos de vez en cuando de estas tendencias. Así, por ejemplo, cuando en las tragedias el hombre se bate y mata, se descarga de sus tendencias sanguinarias. Del mismo modo el niño jugando al box o al football, se desembaraza satisfaciéndolas de sus instintos antisociales.

¿Qué debemos pensar de esta hipótesis?, se pregunta Claparède. Si en ciertos casos el juego desenvuelve los instintos, ¿por qué en otros produce efectos contrarios?

Hay que advertir aquí que la idea de Carr no es la de que el juego "suprime" estas tendencias perjudiciales sino que las desvía y canaliza. En cuanto a la idea de una "purgación" verdadera, puede ser mantenida, agrega Claparède si se admite que son las "emociones" y no las actividades definidas las que se expulsan así y que lo son sólo temporalmente. Cuando se está colérico, añade, consuela y apacigua romper un plato, cerrar una puerta con violencia o empujar una butaca. Al pelearse con sus camaradas el niño no eliminará definitivamente su instinto de lucha que es necesario que posea en el caso de legítima defensa, pero se descargará momentáneamente de las tendencias emotivas que hacen nacer este instinto, y que ofrecerían inconvenientes sociales, mientras que una lucha necesaria no les ofreciese la ocasión de manifestarse por el lado bueno. No deberá deducirse de esta hipótesis catártica que se purga al niño de sus instintos guerreros haciéndoles jugar a los soldados... No parece que a los prusianos de 1870 les faltasen aptitudes militares por haber jugado a los soldados cuando eran niños (1).

La teoría de Carr, aunque importante, es sin embargo estrecha. El juego vendría a ser una especie de válvula de seguridad para dar escape a las tendencias antisociales, pero esto no contradice de ningún modo la

(1) *Claparède,* ob. cit. p. 117.

teoría de Groos, quien en escritos ulteriores acepta ese punto de vista, pero siempre dentro de su teoría a la que este nuevo aspecto en nada modifica. Además Groos objeta y con razón, que la función catártica del juego, se manifiesta en el hombre sólo a cierta edad, pero no en la infancia y por esto la teoría es válida en parte. Hay, en efecto, ciertos instintos, como el sexual, que se despierta en la adolescencia y por lo tanto la teoría catártica del juego debe referirse, pues, a los dos grupos de impulsos: la lucha por la conservación (Kampftriebe) y al instinto sexual. Nuestras costumbres sociales, así como la cultura, obligan a refrenar estos impulsos irresistibles y por esto se manifiestan por una actividad distinta. De este modo Groos considera la danza, los juegos de sociedad y el "flirt" como actividades que tienen una función catártica de los sentimientos sexuales que así se desvían y canalizan. Por esto el baile y la danza, a pesar de su relación con los sentimientos amorosos, hacen disfrutar como de un juego de movimientos (Bewegungsspiel) y los jóvenes sanos experimentan en ellos sentimientos casi estéticos (1).

La teoría teleológica de Groos, que es la más amplia, nos muestra la naturaleza profunda del juego y completada por la de Carr pone en evidencia la relación estrecha entre el juego y el arte — que es su desarrollo superior — a la que ya habíamos aludido al co-

---

(1) *Karl Groos.* "Das Spiel als Katharsis"; Zeitschrift für Paedagogische Psychologie und experimentelle Paedagogick; t. 7|8.

mienzo. Pero es de notar que la actividad estética tiene sus raíces en aquellos juegos que realizan una función catártica.

PSICOTECNICA Y ORIENTACION PROFESIONAL

I. — Psicología experimental y psicología aplicada

LA Psicotécnica es una de las ramas más nuevas de la Psicología aplicada. Su desarrollo fué rápido y brillante, y tan rico en resultados prácticos, que ha llegado a constituir toda una ciencia. Fué necesario el espíritu emprendedor y práctico de los norteamericanos primero; fué necesaria la guerra después, con el empeño de las Naciones en pugna por conseguir el mayor rendimiento posible de su material humano, para dar un impulso decisivo a esta rama científica, cuyas bases formulara hace unos doce años el profesor Hugo Münsterberg, de Harvard.

Es interesante la historia de este rápido y floreciente desarrollo. Ha acontecido con la Psicotécnica algo análogo a lo ocurrido con la Psicología experimental, de la cual es un legítimo producto, toda vez que sin la Psicología de laboratorio no habría Psicotécnica. En efecto, la Psicología, como ciencia experimental, es de fecha reciente. Su adelanto actual es fruto de muy pocos años. Puede decirse que comienza, en realidad, con la instalación, en 1878 por Wundt, del primer laboratorio psicológico, en Leipzig. Allí se realizaron las primeras investigaciones sistemáticas para la comprobación de la ley

psicofísica de Weber y de Fechner, para llevar luego la investigación experimental a los procesos más complejos del espíritu. Del análisis de las sensaciones se pasó al estudio experimental de las percepciones — representaciones espaciales y temporales — de la atención, memoria, sentimientos, emociones y voluntad. Para la realización de estos trabajos, Wundt y sus discípulos inventaron muy ingeniosos aparatos, que hoy constituyen la base del instrumental de los laboratorios psicológicos modernos.

Pero todas estas investigaciones no tuvieron sino una finalidad teórica. Importaba a los psicólogos averiguar y determinar experimentalmente el mecanismo del espíritu para formular sus leyes. Los resultados obtenidos fueron de gran importancia para la Psicología y la Filosofía; pero su aplicación práctica fué escasa, nula casi, lo que contrastaba con las demás ciencias experimentales. En efecto, todo descubrimiento en el dominio de las Ciencias Naturales, realizado en el gabinete del físico, del químico o del biólogo, tuvo siempre su inmediata aplicación en las industrias respectivas, en la mecánica, en la agricultura, en la medicina, en la higiene.

Debieron pasar algunos años para que los psicólogos de laboratorio abrieran nuevas vías a sus investigaciones. Primeramente Cattell, en Estados Unidos; luego Kraepelin, Stern y Meumann, en Alemania; Binet y Toulouse, en Francia; Heymans, en Holanda; Decroly, en Bélgica; de Sanctis, en Roma; Rossolimo, en Rusia; Claparéde, en Suiza, y muchos otros, estudiaron las "diferencias" individuales, para llegar a establecer que la

única realidad psicológica que se nos presenta en la vida, es el individuo, y que la Psicología general, es decir, la que busca las leyes generales del espíritu, es una abstracción. Mediante la aplicación de ciertas pruebas especiales, elaboradas cuidadosamente — mencionaremos sólo, por ser los más importantes, los "Mental and Phisical Tests", de Whipple y la escala métrica para la medida de la inteligencia de Binet y Simon — se trató de determinar y analizar las diversas particularidades de un individuo, buscando las características que lo diferencian de los demás.

Pero no es esto todo. El análisis y la experimentación fueron llevados a las particularidades y aptitudes individuales mismas, con el propósito de penetrar en la estructura íntima de dichas aptitudes. Krüger — el fundador del laboratorio de Psicología del Instituto Nacional del Profesorado de Buenos Aires, y que hoy substituye a Wundt en la dirección del laboratorio de Leipzig — y Spearman, actualmente profesor en Londres, se ocuparon de estudiar las relaciones de las diversas aptitudes entre sí. Trataron de averiguar si las diversas aptitudes de un mismo individuo eran completamente independientes, o si, por el contrario, tenían raíces comunes.

Estas investigaciones de la Psicología diferencial constituyeron el primer paso dado hacia la Psicología aplicada. Al mismo tiempo que comportaban una gran conquista para la Psicología, tuvieron una consecuencia práctica. Pensóse entonces que si los seres humanos se diferencian los unos de los otros por sus aptitudes fí-

sicas y mentales, no era posible ni equitativo someter a todos, en la misma medida, a idénticos regímenes de estudio o de trabajo.

La Psicología de laboratorio tuvo así, en cuanto a la posibilidad de ser aplicada, dos direcciones principales: En primer lugar, sus resultados fueron aprovechados para la ciencia de la educación, dando origen a una Pedagogía Experimental, cimentada sobre la base de una Psicología de laboratorio. La segunda dirección, de más reciente data, es la Psicotécnica. Su objeto es el de aplicar los resultados del experimento psicológico a las actividades industriales o técnicas, tomando en cuenta las aptitudes individuales para las distintas profesiones.

Pero no son estas las únicas direcciones prácticas en que se orientó la Psicología experimental. Sus conquistas fueron aplicadas asimismo a la ciencia jurídica — la que cuenta actualmente con toda una Psicología del testimonio, — a la ciencia médica con la Psicoterapia y la Psicoanálisis y hasta al arte militar.

II. — Orígenes de la psicotécnica

DEL estudio de la Psicología de las diferencias individuales arranca, pues, la modernísima Psicotécnica. Dos rutas se abren a sus tareas: dos rutas que son otros tantos problemas que ella trata de resolver. El primer problema se plantea en el caso de la elección de un individuo para una profesión dada. Es el problema de "la selección profesional". Es el que diariamente se les pre-

senta a los directores de fábricas, de usinas, de compañías ferroviarias o navieras, etc., cuando deben elegir, de entre un crecido número de candidatos, los individuos más aptos o capaces. El otro problema es el de la "orientación profesional", y se plantea en los casos en que es necesario indicar la profesión que conviene más a un individuo determinado. Se trata, en suma, de facilitar la elección de la carrera que más conviene a una persona por sus aptitudes.

Si la solución de las dos cuestiones tiene igual valor para la economía, toda vez que ambas son correlativas, para la felicidad del individuo es la orientación profesional lo más importante, aunque de hecho también la sociedad resulta beneficiada cuando ella se realiza bien. Su alcance es, por consiguiente, individual y social. Además, como hace notar Claparède, la orientación está llamada a absorber la selección, puesto que si la orientación se hace bien, necesariamente dará por resultado que no se presenten a optar los puestos vacantes sino individuos aptos para ellos.

La Psicotécnica como orientación profesional, sienta, pues, como postulado, el conocimiento perfecto de las aptitudes de los individuos. Sólo así es posible aconsejar científicamente a cada cual abrazar una carrera adecuada a sus condiciones, con probabilidades de éxito. Requiere una técnica precisa y un material de experimentación tal, que suministre una medida objetiva de las condiciones que se someten a prueba.

Hoy día, gracias a trabajos pacientes y metódicos, existe ya una serie de "tests" especiales para la prueba

objetiva de las aptitudes. Pero los orígenes de la Psicotécnica fueron muy modestos. Entre los precursores de la nueva ciencia hay que mencionar al profesor Parsons, quien con un propósito filantrópico se ocupó de los muchachos que vagabundeaban por las calles de Boston. Buscábales ocupación, tratando de descubrir la que convenía mejor a cada uno de ellos. Esto dió origen a la creación, en 1908, de una oficina de orientación, la Vocational Guidance, de aquella ciudad. Un precursor europeo fué M. Stocker, quien un año antes fundara en Basilea una oficina para aconsejar a los padres y a los jóvenes sobre la elección de una profesión.

Inútil es agregar que éstos no fueron más que tanteos, y que los exámenes a que eran sometidos los candidatos no tenían nada de precisos ni se realizaban por medios científicos. Se les interrogaba sobre sus gustos, y, de acuerdo con sus indicaciones subjetivas, aconsejábaseles una profesión.

Corresponde a Hugo Münsterberg la gloria de haber iniciado un examen científico de las aptitudes individuales para las profesiones. En vista de las numerosas desgracias personales que los tranvías eléctricos ocasionaban en la vía pública, la American Association for Labor Legislation invitó, en 1911, al profesor Münsterberg, director del Laboratorio de Psicología de la Universidad de Harvard, a que examinase la cuestión y determinara las razones psicológicas de las falsas maniobras de los conductores. Algunas compañías americanas de tranvías habían llegado a tener que indemnizar hasta 50.000 casos de accidentes por año. Era, pues, de inte-

rés para las compañías, como para la seguridad del público, que se estudiase el punto. Münsterberg emprendió las investigaciones de laboratorio para poner en evidencia las aptitudes especiales que son indispensables para el conductor, y elaboró las pruebas experimentales para determinarlas. Con la aplicación de estas pruebas llegó a comprobar que una cuarta parte de los conductores no eran aptos para la profesión, y que debían dedicarse a otros trabajos para los que estuvieran dotados mejor.

Münsterberg realizó, asimismo, experimentos relativos al servicio naval. Por encargo de una empresa naviera trató de hallar los procedimientos psicológicos para eliminar a los oficiales que careciesen de las condiciones para afrontar serenamente cualquier complicación que pudiera sobrevenir en la marcha de un buque, poniéndolo en peligro.

Sus experimentos se extendieron también al personal del servicio telefónico para poner de manifiesto los factores psicológicos que integran este complicado servicio.

Saldría de los límites de este trabajo el detallar aquí la forma en que tales experimentos se realizaron. Sólo diremos que en la elaboración de las pruebas especiales se trató de descubrir las funciones psíquicas requeridas para la profesión mediante el análisis de la profesión misma.

III. — Influencia de la guerra

EL movimiento psicotécnico, cuyos orígenes acabamos de bosquejar, tomó un gran impulso durante la guerra y particularmente en los años que siguieron al armisticio. La guerra no hizo más que acelerar el movimiento y demostró toda la importancia de la utilización científica de las aptitudes individuales. Como lo hace notar el profesor Claparéde, de Ginebra, los diversos beligerantes, obligados a obrar rápidamente y bien, se vieron forzados por las circunstancias a preocuparse del mejor rendimiento posible de sus efectivos y de evitar todo lo que pudiera, a consecuencia de falsas maniobras o de accidentes inútiles, estorbar el éxito de sus armas. Por estas razones fueron surgiendo, poco a poco, entre los servicios del Ejército, los de orientación y selección profesionales.

Al principio estos servicios no tuvieron otro objeto que el de la selección de los aviadores. A este efecto se crearon gabinetes para el examen psico-fisiológico en París, Bruselas, Turín y Hamburgo, donde se trató de determinar si los candidatos reaccionaban fuertemente a las emociones, si presentaban un tiempo de reacción rápida, examinándoseles asimismo el sentido del equilibrio, la agudeza sensorial, la precisión de los movimientos, etc. Los exámenes verificados en los aviadores resultaron de un gran valor para la seguridad de esa arma. Se pudo comprobar que desde que se instituyeron, los accidentes

disminuyeron en una considerable proporción, casi el sesenta por ciento.

Por lo que respecta a la orientación profesional, la guerra dióle igualmente un impulso decisivo, al arrojar al mercado un gran número de mutilados para los cuales había que descubrir nuevas profesiones posibles, si no se quería que fuesen una carga social. Hubo que emprender, por consiguiente, el estudio psico-fisiológico de las profesiones para saber para qué oficio podía servir tal o cual mutilado.

Contribuyeron asimismo para dar un impulso a la orientación profesional los trastornos económicos suscitados por la guerra. Era menester producir lo más posible al mismo tiempo que lo más económicamente posible. Y tal desiderátum sólo podría lograrse mediante la utilización mejor de las aptitudes de cada uno para la producción. Esto lo comprendieron perfectamente los industriales, sobre todo en Alemania, donde se pusieron, sin pérdida de tiempo, a organizar los servicios de la orientación profesional, con el propósito de dar a cada uno la educación más adecuada a sus aptitudes y evitar así los fracasos en la práctica. En las grandes fábricas, en las usinas, en las compañías de tranvías y ferroviarias, se instalaron gabinetes para la selección de su personal, desde donde, después de comprobarse sus aptitudes, debían pasar a hacer el aprendizaje de la profesión en los talleres especiales.

Se tendrá una idea de la importancia que cobra para la economía la orientación profesional cuando se piense que algunos países como Alemania tienen ya instalados

varios establecimientos para ese fin. En Berlín existen dos institutos de esta clase, uno de ellos lo dirige el profesor Otto Lipmann y el otro el profesor Curt Piorkowski. En Charlotemburgo, muy cerca de Berlín, está el que dirige el Dr. Moede; en Hamburgo, el de Stern; en Mannheim, el de Peters; en Bonn, el del profesor Poppelreuter. Existen asimismo algunos institutos de orientación profesional en los Estados Unidos, y en Europa, además de los de Alemania, merecen mención los de Londres, Bruselas, Barcelona, Burdeos, Ginebra, Zurich, Amsterdam, Estrasburgo, Milán y Praga (1). Se han verificado ya varias conferencias internacionales de psicotécnica aplicada a la orientación profesional con el propósito de unificar los métodos y para el estudio de las pruebas o "tests".

IV. — Necesidad de un instituto de orientación profesional entre nosotros

LA orientación profesional representa, pues, hoy día, una de las cuestiones fundamentales para el bienestar individual y colectivo. Somos una nación joven, y nuestro suelo, vasto y rico, necesita de hombres laboriosos y aptos para explotarlo con provecho de todos.

Y ahora justamente, cuando ha podido comprobar-

---

(1) El Instituto de Psicotécnica y de Orientación Profesional de Buenos Aires, fué creado por decreto del Superior Gobierno de la Nación, de 11 de mayo de 1925, por obra del Ministro de Justicia e Instrucción Pública Dr. Antonio Sagarna.

se el peligro que entraña la superproducción de universitarios, quienes difícilmente encuentran una ocupación adecuada a la categoría de sus estudios; ahora, cuando se ven a nuestras Escuelas Normales arrojando anualmente un crecido número de maestros y profesores que no hallan ubicación, con el peligro de constituir un proletariado intelectual; ahora, decimos, es preciso orientar a la juventud hacia las profesiones técnicas y manuales en las que pueda aplicar con éxito sus aptitudes.

El Gobierno actual, con un criterio muy acertado, tiende precisamente a prevenir el mal que se avecina, sembrando por todo el territorio argentino escuelas profesionales y de artes y oficios, adecuadas cada una de ellas a las características de las diferentes regiones. Es, pues, ahora más que nunca, de urgente necesidad encarar científicamente el problema de la orientación profesional para poder probar experimentalmente las aptitudes de los candidatos a ingresar en dichos establecimientos, a fin de destinarlos a la profesión u oficio más adecuado a sus dotes naturales. No es posible que la elección de una carrera, que es un acto decisivo para toda la vida, esté librada al azar o a circunstancias fortuitas y que no sea determinada por las verdaderas aptitudes del individuo. Se puede tener afición a una carrera sin que ello signifique la posesión de aptitudes físicas o psíquicas para ella. Esta es la causa principal de tantas carreras fracasadas o de profesionales y obreros mediocres, en perjuicio propio y de la sociedad, que debe cargar con ellos. La creación entre nosotros de un Instituto de Psicotécnica de esta índole vendría a com-

pletar la obra emprendida por el Ministerio de Instrucción Pública. Serviría para orientar científicamente a nuestra juventud en la elección de las carreras prácticas. Tenemos en la Capital una Escuela Industrial admirablemente dotada; tenemos, además, un buen número de escuelas profesionales y de artes y oficios, pero hasta ahora la elección de la carrera, como queda dicho, se ha dejado librada al arbitrio de los candidatos o al capricho de los padres, que no siempre reconocen las aptitudes de sus hijos y que generalmente se guían por algún prejuicio.

El instituto de que hablamos podría extender asimismo sus beneficios a la Escuela de Mecánicos de la Armada para la selección de sus alumnos; a las colonias de menores para orientar a sus asilados hacia las diferentes escuelas; al Arsenal de Guerra, para la selección de su personal; al Departamento de Obras Públicas y hasta a las compañías y empresas particulares, como las de teléfonos, de tranvías, de ferrocarriles, etc.

Como lo expuso el doctor Carlos Jesinghaus, profesor en la Universidad del Litoral, en el proyecto que presentara al Congreso del Trabajo reunido en Rosario de Santa Fe, en agosto de 1923, la creación en Buenos Aires de un instituto para la orientación profesional sería de enormes beneficios económicos y sociales para el país.

En primer lugar, facilitaría la eficiencia económica, porque el obrero, adaptado a un trabajo más en concordancia con sus capacidades específicas, tanto corporales como mentales, daría por resultado una producción aumentada en su cantidad y en su calidad.

En segundo lugar, facilitaría la salud pública, porque si se efectuara el examen fisiológico del futuro aprendiz, se evitaría la elección de una carrera para la cual no ofreciese el candidato una suficiente resistencia física, evitándose así los accidentes y la fatiga, los dos grandes enemigos del trabajador.

En tercer lugar, disminuiría la desocupación, puesto que a base de una selección del personal, conforme a sus aptitudes individuales, se evitaría que los obreros fueran despedidos por falta de capacidad para su trabajo.

Por último, ello fomentaría la paz social, porque el obrero, con una ocupación adecuada a sus aptitudes, tendría una remuneración mejor. Se sentiría más satisfecho y esto contribuiría a mantener la paz entre las clases sociales en nuestro país.

"La Nación", agosto 31 de 1924.

SOBRE LA PREPARACION PSICOLOGICA DE LOS MAESTROS

1. — ¿Deben saber psicología los maestros?

HA sido un asunto vivamente debatido en el campo pedagógico la cuestión de la utilidad o de la inutilidad de la Psicología para los maestros. Psicólogos hubo, y de la talla de William James y de Hugo Münsterberg, que arremetieron contra la Psicología en la formación de los educadores. Actitud tan paradojal, tratándose de psicólogos tan eminentes, halló fácil eco en muchos pedagogos, quienes, apoyándose en la opinión de aquellos autorizados maestros de la Psicología, pregonaron la inutilidad de esta ciencia para la eficacia docente de los maestros.

Pero, en realidad, la campaña que James y Münsterberg libraron no iba dirigida contra la Psicología misma, sino contra las exageraciones de algunos psicólogos metidos a pedagogos, y las de algunos pedagogos metidos a psicólogos. Mas la exageración de los unos trajo la reacción excesiva de los otros. Vamos a explicarnos.

Allá por el año 90, Stanley Hall, a su regreso a los Estados Unidos, después de haber perfeccionado sus estudios en Alemania, introdujo el método de los cuestio-

narios en la investigación psicológica. Este método alcanzó pronto una boga tan inusitada que alarmó a los investigadores cautelosos y prudentes. En efecto, para hacer el mayor número de observaciones en el menor tiempo posible, distribuyéronse en las escuelas, en los colegios y en toda suerte de establecimientos educacionales, una cantidad enorme de cuestionarios sobre los más diversos hechos mentales, que los maestros debían llenar y devolver, después de haber interrogado a sus alumnos sobre los puntos consultados.

Tratábase, en suma, de copiosas estadísticas, de las cuales se querían sacar conclusiones generales sobre la vida mental de los niños y de los adolescentes, y formular, a base de ellas, las reglas pedagógicas a seguir en la enseñanza. Pero esta lluvia constante de formularios, y el pedido de llenarlos, sembró el desconcierto entre los maestros, muchos de los cuales se sentían sin aptitudes para realizar las investigaciones que se les solicitaba.

En principio, el procedimiento no era malo, pero las encuestas, entregadas a manos poco expertas y sin el contralor necesario para la verificación de la exactitud de los datos recogidos, prestábanse a las más peregrinas y caprichosas interpretaciones. Ello fué la causa de que pronto el método cayera en el descrédito. Para que se vea hasta qué punto se llevó la exageración al aplicarlo, citaremos una de estas encuestas, que el propio Stanley Hall emprendió en 1896. Se trata de la famosa y criticada encuesta sobre las muñecas. Se quería buscar cuáles eran, con respecto a su material, las muñe-

cas que preferían los niños. Una vez terminada la estadística se informó gravemente que de las 845 niñas interrogadas 191 preferían las muñecas de cera, 163 las de papel, 153 las de porcelana, 144 las de trapo, 11 las de papel "maché" y 6 solamente de madera...

¿A qué puede conducir una estadística de esta naturaleza, encarada desde el punto de vista práctico de la Pedagogía? A nada, seguramente, salvo que se quisieran utilizar los resultados para aconsejar a los fabricantes de juguetes a preparar las muñecas de cera en mayor proporción que las demás... Pero dudamos que puedan servir hasta para tal fin esos datos estadísticos, puesto que se ignoran los factores que intervinieron en la determinación y en la elección efectuada por los niños. La Psicología y la Pedagogía no salían, pues, ganando nada después de tanto trabajo, toda vez que ninguna conclusión se sacaba referente al mecanismo de la mentalidad infantil.

Contra estas exageraciones levantáronse las voces de protesta, primero la de Münsterberg, en 1898, y luego la de James, pero no para combatir la Psicología pedagógica, como se creyó entonces y muchos creen todavía. Münsterberg mismo, escribió, diez años más tarde, una Psicología destinada a los maestros en la cual define su posición. Si antes había combatido la precipitada aplicación de la Psicología a la enseñanza, era porque entonces los psicólogos no estaban aún capacitados para ofrecer el material ajustado a las necesidades del maestro. A eso se debía su pedido de estudios psicológicos especiales y experimentos al servicio de la educación. Y

como esa demanda había sido satisfecha, creía llegado el momento de establecer un contacto más íntimo entre el laboratorio y la escuela.

II. — Consecuencias beneficiosas del movimiento paidológico

NO ha de creerse, sin embargo, que el inusitado movimiento de que hablamos haya sido inútil. Con todas sus exageraciones del comienzo, la actividad desplegada por los investigadores, así como la de las sociedades paidológicas — sociedades para el estudio del niño — aportaron grandes beneficios. Es cierto que hubo un acopio enorme de datos y de trabajos inútiles desde todo punto de vista, pero hay que reconocer también que mucho bueno y provechoso se recogió de la cosecha. Por lo demás esto ocurre en todas las ciencias en sus comienzos. Se principia por tanteos. Los datos que se recogen son incompletos, fragmentarios, dudosos y hasta contradictorios, pero los investigadores que siguen se encargan de comprobarlos y verificarlos más tarde, y depuran la ciencia mediante una crítica severa y metódica. Y la Psicología, una de las ciencias más nuevas, no obstante su vieja historia, no pudo escapar a esta ley.

Hoy día, con todos los progresos que ha realizado la Psicología de laboratorio, aun existen dentro de las filas de los educadores muchos detractores de la Psicología experimental, por considerarla incapaz de suministrar una base sólida a la Pedagogía. Es que para ellos

toda la Psicología experimental se reduce a la Psicofísica de Fechner. Pero no se debe olvidar que la Psicología de laboratorio no quedó estancada en el sitio donde la dejó Fechner. Claro está que si a los futuros maestros se les adiestrara únicamente en los métodos psicofísicos, para muy poco les serviría su preparación psicológica. Lo mismo hemos de decir con respecto a los experimentos y medidas puramente fisiológicos, que en no pocas partes se realizan a guisa de Psicología experimental. Porque, por desgracia, muchos todavía reducen toda la Psicología a la Anatomía y Fisiología del sistema nervioso y al estudio de los reflejos, y como experimentadores se contentan con registrar la curva de la pulsación arterial o de la respiración. Esta es casi la única Psicología que se hace entre nosotros. No es de extrañar, por lo tanto, que algunos de nuestros más eminentes pedagogos, nuestro distinguido amigo, el profesor don Pablo A. Pizzurno, entre otros, se muestran escépticos de la utilidad que semejante Psicología puede aportar a la Pedagogía.

Si no es, pues, la Psicofísica y si no es tampoco la Fisiología — más o menos adulterada — lo que ha de darse a los futuros maestros como base psicológica para su profesión, ¿cuál es, entonces, la Psicología que necesita el futuro educacionista?

Ante todo hemos de decir que el maestro debe conocer la naturaleza física y psíquica del niño, como un obrero conoce el instrumento y el material con que trabaja y el conductor la máquina que maneja. De ahí la necesidad de suministrar a los futuros educadores los

hechos más seguros y los conocimientos más exactos de la vida mental del niño y del adolescente, pero debe informárseles también de la Psicología del adulto. Esto quiere decir que es la Psicología infantil la que debe ser enseñada, y completada con algunos capítulos de Psicología general, aunque éstos bien pueden preceder a aquélla.

III. — Importancia de la psicología infantil para el maestro

FUE un error de los pedagogos antiguos considerar al niño como un hombre en miniatura, un verdadero "homunculus" según la teoría de los fisiólogos del siglo XVII. Pero el niño no es sólo más pequeño que el adulto sino que es un ser totalmente distinto. No difiere del hombre maduro únicamente en talla y en peso, es decir "cuantitativamente", sino que es distinto también "cualitativamente".

El niño es, ante todo, un ser en evolución, un ser que crece y se desarrolla. Sus facultades mentales no están en ese estado de equilibrio que es la característica del adulto normal, sino que progresan constantemente. Se trata, pues, de un ser humano de tipo especial, tipo que varía con la edad. Su mismo crecimiento físico no se efectúa por un simple aumento en bloque, sino que resulta de una sucesión de creaciones, de verdaderas formaciones nuevas, que se siguen y reemplazan conti nuamente. Hoy es un órgano el que se desarrolla, ma-

ñana es otro, sin que esos desarrollos parciales sean paralelos en todo el organismo del individuo. Hay órganos que se desarrollan con más rapidez mientras que otros son más lentos en su evolución.

Existen, además, ciertos períodos en los cuales el crecimiento es mayor que en otros. Estos períodos, conocidos con el nombre de "crisis de crecimiento", varían a su vez, según la raza, el clima, el sexo, las condiciones sociales y la salud. Pero lo que interesa principalmente al educador no es el crecimiento físico en sí, sino la influencia que los períodos de crecimiento ejercen sobre las funciones psíquicas y por consiguiente sobre la energía del trabajo mental. Y así como el niño difiere físicamente del adulto, se distingue también de él por sus funciones psíquicas. En efecto, el niño posee menos experiencia, menos representaciones y son más escasos sus conocimientos. Sus conceptos son más limitados y menor su reflexión. Su capacidad crítica es igualmente menor que la de las personas mayores y esto explica el predominio de la imaginación y su mayor sugestibilidad. Falta además en el niño una voluntad bien definida y, por lo que respecta a la vida afectiva, el niño difiere en no pocos detalles del adulto.

Las diferencias que hemos enumerado no establecen, sin embargo, una demarcación perfecta entre el espíritu del niño y del adulto. Importa al maestro saber también que dichas diferencias son más acentuadas cuanto más joven es el individuo y que desaparecen gradualmente a medida que aumenta la edad. Y el maestro no debe ignorar que este desarrollo espiritual, que esta psi-

cogénesis, se efectúa espontáneamente desde dentro, como consecuencia directa del crecimiento, así como también por el influjo del medio ambiente que le suministra nuevas experiencias que son nuevos estímulos para su evolución.

Se comprende por esto, que un maestro que sólo posee una ligera noción de Psicología general puede decirse que no conoce el material humano con el cual debe tratar. Es preciso, por consiguiente, que el maestro conozca los hechos de la psicología infantil y juvenil, lo que no significa que deba estar al tanto de toda la evolución detallada del recién nacido y en los primeros años de la vida, es decir el período pre-escolar. Existen ciertos puntos que el educador debe dominar preferentemente, porque ofrecen un mayor interés para su tarea docente y por tener una aplicación práctica en la escuela. Estos puntos son la inteligencia, la memoria, el pensamiento, la comprensión, la atención, el ejercicio, la fatiga, el interés, los sentimientos y la voluntad.

En el estudio de todas estas funciones hay que tener bien presente las numerosas variaciones individuales, que dependen en parte del sexo y de la edad. Y todavía hay más. Las variaciones individuales son extraordinariamente numerosas aun en los niños del mismo sexo y edad, como ocurre con la inteligencia, con la facultad de aprender, la intensidad y frecuencia de los sentimientos, etc. La Psicología general no puede suministrar estos conocimientos ni es capaz de proporcionar

tampoco los métodos especiales para poner de relieve, en forma objetiva y científica, las variaciones individuales y, sobre todo, las diferentes aptitudes de los escolares.

IV. — El diagnóstico de las aptitudes

ESTA es precisamente la finalidad a que debe tender la preparación psicológica de los maestros. Otto Lipmann, el afamado psicólogo y pedagogo alemán, en su "Psicología para maestros" no se cansa de insistir sobre este punto. "El maestro, dice, basándose en sus observaciones escolares, debe saber cuáles de sus discípulos son aptos para acometer la segunda enseñanza, y, en segundo lugar, basándose igualmente en los datos de la observación, debe hallarse en condiciones de aconsejar un grupo de profesiones a sus alumnos, de acuerdo con las aptitudes de éstos". "No basta, agrega, que este juicio o este consejo se apoye en la impresión general que el discípulo haya producido en el maestro, o en el conocimiento que éste tenga de su "cultura" escolar y de sus "disposiciones" para las diferentes materias que integran el programa de la escuela. No basta tampoco que esta actuación se resuelva con las fórmulas generales: X puede pasar a una escuela de segunda enseñanza, o es apto para esta o aquella profesión. Antes bien, la observación debe dirigirse a poner de manifiesto y estudiar las particularidades de las funciones psíquicas de los alumnos, tales como la atención, la memoria, la inteligencia, etc., y relacionarlas de modo que a cada una de

ellas se le conceda el justo valor en el juicio definitivo".

Con una preparación psicológica orientada en este sentido, la misión del maestro se amplía y adquiere un alcance social considerable. La Psicología no le sirve ya exclusivamente para conocer el espíritu del niño a fin de hacer más eficaz su enseñanza. Una nueva tarea, mucho más grave, mucho más seria se le presenta y es la de servir de consejero y de orientador científico en la elección de la carrera de sus discípulos La escuela completa de este modo su función social. No sólo suministra a los niños los conocimientos más generales y útiles para la vida, sino que los coloca en condiciones de poder poner en juego sus aptitudes probadas y luchar así con ventaja. Pero para ello, volvemos a repetirlo, es necesario que el maestro conozca la psicología infantil y los procedimientos especiales para el diagnóstico de las aptitudes, cosa no muy sencilla ciertamente.

No hay más que haber asistido a las reuniones que celebran los profesores para la formación del concepto sobre los alumnos, para observar cómo se emiten las opiniones más contradictorias. Por lo común no se formulan más que juicios de carácter subjetivo y, en el mejor de los casos, se toma en cuenta la labor escolar realizada por el alumno. Pero, hasta ahora, no se han hecho entre nosotros, que lo sepamos, un estudio y un examen verdadero de las aptitudes reales de los escolares.

Tenemos a la vista los datos que nos ha suministrado el rector del Colegio Nacional Sarmiento, Profesor don Jerónimo M. Peralta, en cuyo establecimiento, desde hace un par de años, se celebran reunio-

nes periódicas de profesores para la calificación de los estudiantes. La primera reunión se realiza al comenzar el segundo bimestre, porque se supone que los profesores conocen ya sus alumnos. La segunda reunión se verifica al final del tercer bimestre. En esas reuniones se aprecia la conducta, la dedicación, la puntualidad, las características mentales y morales de los estudiantes según las impresiones de los profesores. Se hace conocer a los padres las apreciaciones y el juicio que sus hijos merecen a los profesores y se les aconseja el retiro del alumno cuando demuestra no estar en condiciones de seguir los estudios secundarios.

Con todo lo poco riguroso que tiene el procedimiento, su aplicación resulta provechosa, porque los alumnos, sabiendo que serán calificados, se aplican más en su trabajo. Así lo comprueban los siguientes datos: en 1923 fueron llamados como 300 padres; en 1924, después de la primera calificación, se llamaron 50, y 25 después de la segunda reunión, lo que demuestra que los padres se preocuparon más de sus hijos.

Pero a nadie se le ocultará que los conceptos que se formulan en tales reuniones no tienen, ni pueden tener, el valor de un diagnóstico sobre el nivel mental ni sobre las funciones psíquicas de los estudiantes. Alumnos hay de mediana inteligencia que, gracias a su aplicación y su constancia, llegan a ocupar los primeros rangos. Por consiguiente hay que distinguir bien entre la aplicación para el trabajo — que merece ser estimulada y premiada — y la inteligencia natural y las aptitudes especiales en los estudiantes. Se comprende que para ob-

tener un diagnóstico de estas últimas se requiere la aplicación de un método rigurosamente científico, de manera que suministre una medida objetiva de las mismas. No se trata, desde luego, de transformar un niño naturalmente limitado en otro inteligente, sino en poner en descubierto las capacidades específicas de los estudiantes y aconsejarles, más tarde, en la elección de una carrera. Sólo así la escuela y el colegio completarán la misión social de que hablamos.

El examen a que nos referimos, realizado año tras año, suministraría los datos objetivos para la preparación de las fichas psicológicas individuales o psicografías. El examen, por otra parte, no necesita para su realización de un personal especial, ni requiere tampoco un complicado material de laboratorio. En los grados de las escuelas primarias debería efectuarlo cada maestro en su grado respectivo, y en los Colegios Nacionales y en las Escuelas Normales los profesores de Psicología y de Pedagogía. Se entiende que para que tal tarea surta la eficacia buscada es menester que el maestro posea una preparación psicológica suficiente y esté adiestrado en la observación y en la aplicación de los métodos, especialmente de los "tests".

La preparación psicológica del maestro ha de tener por consiguiente dos fines principales: en primer lugar, ha de conocer la vida mental del niño para hacer más eficaz su enseñanza, y en segundo lugar, para poder diagnosticar sobre la inteligencia y las aptitudes de sus

alumnos. De este modo la escuela llenaría íntegramente su función social y sería en realidad la preparadora para la vida.

"La Nación", octubre 5 de 1924.

EL VALOR PSICOLOGICO DE LOS DIBUJOS INFANTILES


1

I. — El niño y el arte

EL estudio de las primeras manifestaciones artísticas del niño tiene triple interés: psicológico, artístico y pedagógico y no puede, por lo tanto, ser indiferente para los educadores. Las creaciones infantiles ilustran sobre los motivos a que obedecen, informan sobre los gustos y sobre el grado de originalidad de sus pequeños autores y sugieren los recursos para una educación estética capaz de desviar a los niños de las ideas y representaciones nocivas para su salud moral.

Este estudio involucra dos problemas que se han de resolver por la observación del niño tomado tanto in-

dividual como colectivamente. Uno de estos problemas consiste en averiguar cuáles son los sonidos y tonos que alegran su oído y hasta dónde alcanza la facultad del deleite estético en las diferentes etapas de la vida infantil. El segundo problema se refiere a la conducta del niño como artista. Trátase de saber qué dibuja, qué modela, qué canta y qué compone cuando obedece a sus propios impulsos y en qué forma ejecuta todas estas cosas. Se trata, en suma, de conocer en qué sentido se desarrolla el don artístico y la originalidad, y qué rumbo toma la facultad de exteriorizar los estados emotivos y las representaciones que guarda de los colores y de las formas.

Por lo que respecta al primero de los problemas indicados hemos de decir que la simple observación no suministra datos muy seguros como para contribuir a su solución. En cambio los experimentos realizados por los psicólogos tomando los niños en masa, han aportado valiosísimos elementos tanto para la psicología como para el arte, gracias especialmente al estudio y al análisis de los dibujos infantiles.

Pero las primeras manifestaciones artísticas del niño no son precisamente las pictóricas. El niño, se ha dicho y con razón, entra en el mundo de los sonidos antes que en el de las formas y colores. Para ser, pues, sistemáticos, habría que comenzar por la cuestión musical, pero a este respecto muy poca cosa se puede decir con alguna certeza. Consignaremos solamente algunos hechos de cierto interés. Se ha podido observar, por ejemplo, que ya en el primer año de vida el niño da muestras

inequívocas de placer cuando oye sonidos o percibe ritmos. Sin embargo, hay criaturas que a esta misma edad reaccionan con gritos y con llanto. Pero estos mismos niños poco a poco se habitúan a los sonidos y llegan a experimentar un verdadero placer que se traduce por la risa y por los movimientos de sus extremidades. A los dos años, y excepcionalmente antes, los niños tienden a reproducir las melodías más simples que les agradan, impelidos por un fuerte instinto de imitación. Pero la originalidad, la creación propia, la inventiva, sólo en los niños musicalmente prodigios se manifiesta a los dos años de edad y a veces antes.

El mundo de los colores y el mundo de las formas se abre mucho más tarde al alma infantil. A los dos años, aproximadamente, el niño sólo es capaz de reconocer las figuras esquemáticas tales como aparecen en los catálogos. La discordancia entre el tamaño real de los objetos y el de sus respectivos dibujos, no impide su reconocimiento, siéndole indiferente la posición espacial de las figuras. Así, por ejemplo, el niño identifica el objeto aunque la figura haya sido presentada en forma invertida. Pero lo indispensable para el recocimiento es que el dibujo tenga los contornos bien definidos y ofrezca los rasgos esenciales de los objetos que le son familiares.

Más interesantes aún son las experiencias realizadas con los dibujos infantiles, con las propias creaciones del niño. Esos dibujos, informes y grotescos, carecen de valores estéticos, pero en cambio poseen un alto significado psicológico. En efecto, así como se puede conocer la vida psíquica del niño estudiando su lenguaje, así

también es posible penetrar en su espíritu observando sus actos y sus creaciones pictóricas. En este sentido los dibujos infantiles tienen todo el valor de un lenguaje gráfico. Mediante él exterioriza el niño lo que sabe, lo que recuerda, de los objetos que lo rodean y revela lo que más cautiva su interés. Se comprenderá ahora por qué cobra importancia para el psicólogo y para el educador el estudio de las primeras manifestaciones artísticas y en particular el dibujo infantil.

II. — La evolución del lenguaje gráfico del niño

EL estudio comparativo de los dibujos infantiles ha llegado a mostrar que el niño, en sus creaciones, pasa gradualmente por varias fases de desarrollo. Georg Kerschensteiner, quien con sus experiencias realizadas en las escuelas de Munich, estudió sistemáticamente el punto, sostiene que la primera fase de ese desarrollo es la del "esquema". El niño en esa etapa no dibuja más que ciertos caracteres del objeto sin cuidarse de la exactitud de sus formas. Si diseña, por ejemplo, los ojos, la nariz o la boca, no se preocupa de la forma verdadera de dichos órganos. Traza esquemas únicamente, que son considerados por este autor como simples descripciones de los recuerdos visuales del niño. Se trata, pues, de un verdadero lenguaje gráfico si hemos de servirnos de la expresión de Georges Rouma.

La segunda etapa señalada por Kerschensteiner es la "fase de la silueta". Aquí adviértense ya ciertas pro-

porciones entre los miembros y el contorno del cuerpo, lo que revela en el pequeño dibujante el sentido de la forma. En una etapa ulterior adquirirá la facultad de representar la tercera dimensión del espacio, o sea la profundidad.

Aunque los autores, en su gran parte, reconocen la existencia de las etapas señaladas por Kerschensteiner, observan, sin embargo, que éstas no son las únicas por las cuales pasa el dibujo infantil en el curso de su evolución. Para Ernst Meumann, por ejemplo, la primera fase es la del "garabateo". En esta etapa los dibujos infantiles carecen de todo contorno porque se realizan por los movimientos desordenados del lápiz. La observación de Meumann es justa. Kerschensteiner no había anotado esta fase primordial porque se había concretado al estudio del dibujo infantil en el período escolar. Así se explica que para él sea la "fase del esquema" la primera etapa. Mas, si se comienza el estudio con las primeras manifestaciones gráficas, se pueden reconocer hasta siete etapas en su evolución.

Sería demasiado largo describir y caracterizar aquí cada una de las fases evolutivas del dibujo infantil. Sólo diremos que hay concordancia unánime en cuanto a la primera fase, la del garabateo. En efecto, desde que el niño puede sostener un lápiz entre sus dedos, siente un gran placer en garabatear. Los trazos que ejecuta son verdaderos mamarrachos y han sido equiparados a los gorjeos que el niño ensaya en su cuna. Y si los gorjeos son las primeras manifestaciones de su lenguaje verbal, los garabatos representan los primeros rudimentos de su

lenguaje gráfico. A los tres años de edad, aproximadamente, traza solamente ciertas líneas; por lo general son sinuosas o curvas, que se arrollan sobre sí mismas como un ovillo. Y lo hace jugando, por simple placer de ejercitar su mano. La primera fase, es, por consiguiente, un verdadero juego. Garabatea sobre el papel sin la menor intención de representar algo.

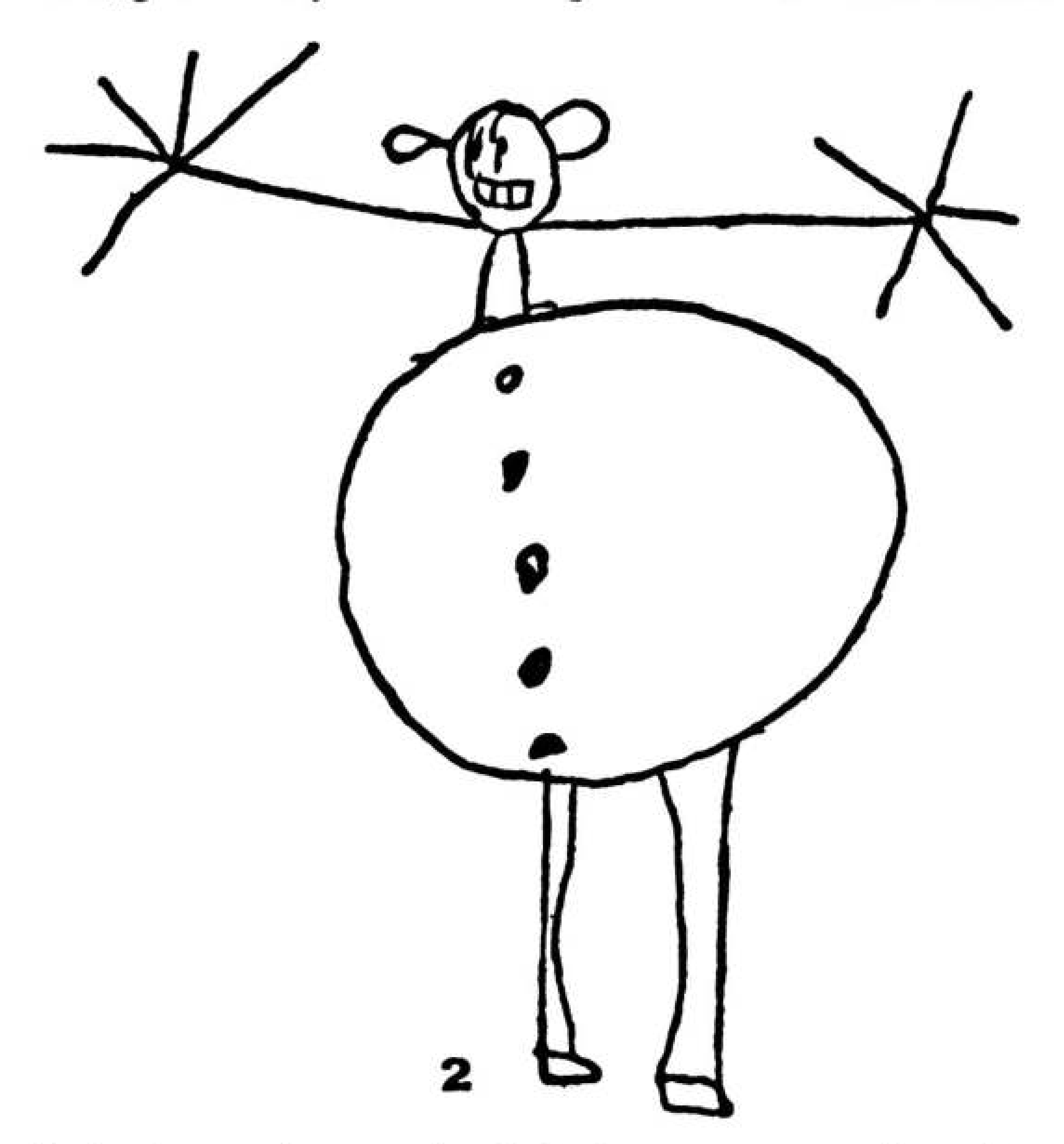
Un gran psicólogo alemán, Karl Groos, ha demostrado en su famosa teoría, cómo el juego, bajo su apariencia de desinterés, es una preparación para las actividades serias de la vida adulta. Considerada, pues, como juego, esta fase rudimentaria sería en realidad un período preparatorio para el dibujo intencional. Mucho después, al imitar a los mayores viéndolos escribir — y el niño confunde al principio escribir con dibujar — se da cuenta de la función simbólica de los dibujos. Y es interesante observar cómo, con la mayor ingenuidad, considera sus garabatos como símbolos de imágenes que tiene almacenadas en su memoria, aunque el dibujo no guarda ni la más remota semejanza con el objeto representado. Sólo más tarde, cuando advierte la discrepancia entre los dibujos que traza y las imágenes que tiene de las cosas; cuando se desarrolla en él el sentido crítico, arroja el lápiz y deja de dibujar. Es que ha reconocido que le falta la aptitud especial para dar forma adecuada en el papel a las representaciones que guarda en su interior.

III. — El interés por la figura humana

EN los primeros dibujos que ensayan los niños espontáneamente, el asunto dominante es la representación del ser humano. Esta preferencia por la figura humana se explica fácilmente. El niño, ya lo dijimos, dibuja lo que le interesa. Las personas que lo rodean desempeñan en su vida el papel más importante y por eso ocupan el centro de sus pensamientos. Siguen después, en orden de preferencia, los animales y las plantas, pero mucho puede influir también el ambiente en que se desenvuelve el niño. Un chico del campo dibuja cosas distintas de las que ejecuta otro de la ciudad. Este será más variado en sus asuntos, pero aquél fijará con más detalles las figuras que exteriorice. Pero en general, abstracción hecha de las diferencias de medio, el niño de cuatro años de edad — a veces más — cuando se halla en la tercera etapa de su desarrollo, representa al hombre por una cabeza, con los ojos, la boca y la nariz. Las orejas y los dientes pueden o no faltar. A estos elementos vienen a agregarse los brazos y las piernas, pero aun no se advierte una ordenación adecuada de las partes del cuerpo. Mas hay que notar que de la figura humana lo que dibuja el niño preferentemente es la cabeza y los miembros, porque son las partes que más le llaman la atención: la cabeza, porque en la cara se encuentran los puntos brillantes de los ojos que desde la cuna lo cautivan y la boca porque de ella salen los sonidos. Los miembros le interesan por su sorprendente movilidad. La fisonomía humana ejerce, pues, desde temprano, una viva atracción

sobre el niño y es el primer vínculo que lo une al mundo social.

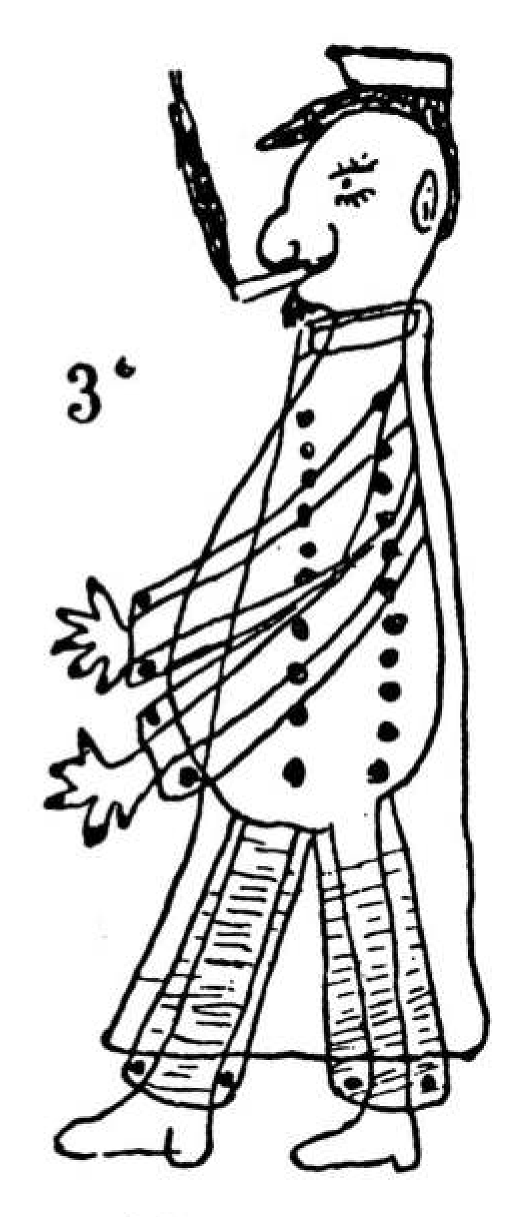
Pero todos estos dibujos de las primeras etapas son toscos, grotescos y llenos de imperfecciones. Falta en ellos



2

principalmente la exactitud de los contornos. La cabeza es representada por un redondel con dos círculos o dos puntos que son los ojos. Una línea horizontal es la boca y otra vertical es la nariz. En las primeras etapas no existe el tronco, pero por lo general está representado por un

óvalo, del cual parten las extremidades. Dos líneas rectas figuran los brazos que terminan por una curiosa ramificación de dedos, cuyo número puede variar de tres a siete. El número de dedos no tiene mayor importancia



para el niño. Lo esencial es que figuren las maravillosas prolongaciones digitales con las que aprisiona los objetos. Otras dos líneas que parten del tronco representan las piernas. Los dibujos de las figuras 1 y 2, como esquemas, son verdaderamente típicos. El primero, que re-

presenta "un muñeco", es obra de una niña de cuatro años de edad y el segundo pertenece a un niño de cinco años y medio. En ambos dibujos pueden observarse casi todos los rasgos que acabamos de describir.

En las primeras etapas falta asimismo la proporción en los dibujos. La cabeza puede ser demasiado pequeña o demasiado grande con relación al tronco y la frente excesivamente larga o excesivamente estrecha. Lo propio acontece con las extremidades. A veces un busto voluminoso se sostiene sobre pies minúsculos, aunque no haya habido en el dibujante ninguna intención caricatural. El gran número de inexactitudes que se advierten en los dibujos infantiles, hablan, contrariamente a la opinión popular, de la poca capacidad del niño para observar. Así, por ejemplo, se nota con frecuencia que los brazos se insertan en sitios que no les corresponden, ya sea en la cabeza, en el cuello (fig. 2) o en el vientre.

Cuando el niño ha llegado a la etapa de la silueta y comienza a dibujar de perfil, no por eso deja de incurrir en curiosas inverosimilitudes. Es frecuente verlo dibujar dos ojos en una figura trazada de perfil simplemente. porque sabe que los tenemos. Tampoco posee una idea de la opacidad de los objetos. Por esto se ven en muchos dibujos la cabeza a través del sombrero, las piernas a través de la ropa o del cuerpo del caballo si se trata de un jinete, como se observá en la figura 3 (de la colección de Kerschensteiner) y en la figura 4 (de la colección Rouma).

Todas estas inverosimilitudes no deben ser atribuídas a deficiencias técnicas del dibujante. Ellas obedecen

puramente a razones psicológicas. El niño, lo repetimos, dibuja de memoria. Aun no sabe dibujar del natural, tarea que requiere la observación y la habilidad necesaria para trasladar al papel lo que tiene ante sus ojos.

IV. — El animismo infantil

AUTORES hay, y de los más modernos, que niegan sin embargo al dibujo infantil el carácter exclusivo de lenguaje gráfico. El psicólogo dinamarqués Wilhelm Rasmussen, entre otros, no cree que el niño efectúa una simple enumeración de los caracteres del objeto. El niño infunde, según él, una verdadera alma a sus dibujos. Por un juego de su imaginación se figura que lo que ha dibujado vive realmente, sea hombre o animal.

La observación de Rasmussen es exacta. Los niños, en los primeros años, conversan efectivamente con sus dibujos como lo hacen con sus juguetes y muñecas. Ello no hace más que confirmar que su fuerza imaginativa es grande, pero no por eso quita al dibujo su carácter de lenguaje gráfico. Una vez que ha dibujado y enumerado todos los caracteres que recuerda del objeto, el niño está satisfecho de su obra. Y, como el creador divino, anima con un soplo de vida el tosco barro de su dibujo. El niño es, pues, un animista y esto lo equipara al hombre primitivo. Para él todo tiene un alma, sean cosas, plantas o animales. Se compadece de un objeto que se rompe como de una criatura que se lastima. Como se ha di-

cho muchas veces, el niño reproduce, en pequeño, la evolución de la humanidad.

Pocos son los casos, en efecto, que prueban más claramente el paralelismo entre el desarrollo filogenético y ontogenético del hombre, que los dibujos infantiles. Basta comparar los esquemas de los niños con los trazos de los primitivos y de los salvajes para notar su semejanza. Los asuntos, de los unos como de los otros, son casi idénticos. El niño dibuja como un primitivo y el primitivo dibuja como un niño. Es cierto que los australianos reproducen mejor que el niño los movimientos de un animal; es cierto que se nota en ellos mayor seguridad en las líneas, pero no por eso han salido los salvajes de la fase del esquema. Los bosquimanos, que son mucho mejores dibujantes, se hallan en una etapa más avanzada, pero sus dibujos recuerdan, también, por su técnica, la de los niños. Sus dibujos, grabados en las rocas con puntas aguzadas de sílix, son verdaderas siluetas ejecutadas de memoria.

Pero no es únicamente con los salvajes y con los primitivos con quienes puede parangonarse el niño con respecto al dibujo. En los pueblos que tuvieron una gran civilización en la antigüedad, los dibujos conservan rasgos infantiles. En los dibujos de los egipcios se observa que las figuras están trazadas de perfil en tanto que los ojos y el busto se hallan de frente. Esto prueba una vez más que esos dibujos fueron ejecutados de memoria y que no son copias del natural.

Y ya que estamos en tren de analogías, es oportuno señalar que no son menos interesantes desde el punto de

vista psicológico los dibujos de los alienados. Si se comparan los diseños del niño con los de los adultos anormales, se advierte en estos últimos una gran incoherencia entre sus partes. Parece que en los alienados, las imágenes interiores fueran fugaces y se desgarrara bruscamente la cadena de sus representaciones sin que la mano hubiera tenido tiempo para fijarlas sobre el papel. Su incoherencia gráfica sería equivalente a su incoherencia verbal.

V. — Conclusiones pedagógicas

LA moderna escuela psicoanalítica fundada por Freud, ha tomado por su cuenta los dibujos de los alienados para sacar a flote las ideas obsedantes que impelieron a sus autores a trazarlos. Con igual espíritu tratan de interpretar las obras de los pintores — cubistas, futuristas, etc. — descubriendo en ellas analogías con los dibujos infantiles y con los de los pensionistas de los manicomios. No vamos a tocar aquí este punto, tan delicado y tan importante para la crítica de arte, máxime cuando el tema fué tratado entre nosotros, no hace mucho tiempo, en forma detenida por dos sabios de renombre, el psiquiatra alemán Weygandt y el Dr. Gonzalo Lafora.

A nosotros el asunto del dibujo infantil nos interesa particularmente desde el punto de vista de la psicología y de la ciencia de la educación. Y en este sentido las conclusiones que pueden extraerse son varias e im-

portantes. En primer lugar el dibujo infantil nos revela un lenguaje gráfico, mediante el cual el niño efectúa a veces verdaderos relatos como lo han demostrado Levinstein en Alemania y más recientemente Luquet, en Francia. Ese lenguaje gráfico traduce, a veces mejor que la palabra, las ideas y las imágenes que bullen en la mente del niño y la dominan.

Por otra parte, investigaciones muy prolijas han tratado de ver si existe alguna correlación entre la inteligencia y la aptitud para dibujar, habiendo llegado algunos psicólogos a afirmar que los niños más inteligentes son los que dibujan mejor.

En vista de estas conclusiones, importa pues al maestro y al educador observar atentamente los dibujos espontáneos de sus alumnos. Es conveniente asimismo darles, de vez en cuando, un tema libre para dibujar, con el propósito de averiguar cuáles son los intereses y las representaciones que dominan su espíritu. El grado de perfección de la técnica permitiría diagnosticar, teniendo en cuenta la edad del alumno, si está retrasado o no en cuanto al desarrollo de su lenguaje gráfico y si las etapas que revelan sus dibujos son las que le corresponden en realidad.

El maestro que tenga una idea exacta del valor psicológico del lenguaje gráfico del niño, podrá sacar normas precisas para su tarea de educador. Si no considera el dibujo infantil como fruto del capricho; si sabe que allí entra en juego la imaginación y que el niño tiene la imperiosa necesidad de reproducir lo que guarda almacenado en su espíritu; si sabe que ciertas cosas desper-

taron su atención y su curiosidad, y que a veces se halla dominado por imágenes que poseen la fuerza de la obsesión, el maestro decimos, que une a su ilustración psicológica una delicadeza de tacto, podrá fácilmente encarrilar al niño hacia motivos más sanos y puros. Lo pondrá en contacto con la naturaleza, despertará en él el gusto por lo bello y poblará su espíritu con imágenes que robustecerán su salud física y moral.

"La Nación", 28 de diciembre de 1924.



JORGE SIMMEL, FILOSOFO DE LA COQUETERIA Y DE LA MODA

I. — Una actitud filosófica y no sistema

ENTRE los pensadores alemanes contemporáneos Jorge Simmel ocupa una posición especial. Lo que hace particularmente interesante su personalidad filosófica es su postura frente a los problemas filosóficos y su modo originalísimo de encarar las cuestiones fundamentales de la vida. En el fondo su filosofía no significa la afirmación de una doctrina nueva. Simmel no pertenece a esa categoría de filósofos, que se entretienen en elaborar trabajosos sistemas metafísicos. Pero si el contenido de su filosofía no ofrece el atractivo deslumbrador de la novedad, el pensador y artista que hay en Simmel, sabe hacer brillar con sencilla elegancia — ¡oh secreto de la belleza! — las mil facetas nuevas, los mil aspectos nuevos y los mil detalles nuevos que su ojo penetrante descubre en las cosas que contempla y en los problemas en que medita.

Jorge Simmel piensa y discurre con elegante sutileza sobre los temas más serios, pero son también los asuntos aparentemente más frívolos los que le dan ocasión para penetrar en las raíces profundas de la vida. ¿Qué concepto puede merecer un filósofo — y alemán por añadidura — que dedica sus meditaciones a ahondar en el íntimo resorte de ese juego agridulce que es la coquetería

y de esa mutación perenne que es la moda? Y sin embargo, en hechos tan frívolos — aparentemente — Simmel encuentra la razón última de la constante oscilación del pensamiento humano que se balancea entre dos extremos ideales — la afirmación y la negación — y que en los sistemas filosóficos alcanza ora el uno, otra el otro de estos dos extremos opuestos.

El "sí" y el "no", lo "absoluto" y lo "relativo", lo "permanente" y lo "transitorio", lo "uno" y lo "múltiple" y las demás formas en que el dualismo se presenta al espíritu bajo conceptos antagónicos, tienen una sola y única raíz que Simmel encuentra en la oposición de los dos sexos. "Si el hombre, dice el filósofo, es en general, un ente dual; si la vida y el pensamiento humanos se mueven en la forma de la polaridad; si todo contenido real se define y afirma por oposición a su contrario, acaso todo ésto se refiera en última instancia a la desviación de la especie humana en dos elementos que eternamente se buscan y se completan y nunca, sin embargo, logran superar su oposición".

¡Qué distinta es esta manera de interpretar el dualismo del pensamiento humano, comparada con la concepción simplista de ciertos fisiólogos que lo hacen fincar en el hecho de la bipartición del cerebro en dos hemisferios! Simmel penetra hondamente en el problema. Se sumerge en las capas profundas de la vida y busca los elementos que la integran. Y luego, al descubrir las mutuas relaciones de esos elementos, la reciprocidad de ac-

ción, la "Wechselwirkung" — que es la esencia de su filosofía — vuelve a tejer con los hilos diversos, múltiples y delicados, la trama complicada de la vida, dándole unidad y significado.

II. — El relativismo filosófico de Simmel

LA filosofía simmeliana ha sido calificada de relativista. Esta dirección del pensar filosófico necesita para su entendimiento una aclaración. Es sabido que el relativismo filosófico aranca de Kant. Pero el relativismo kantiano refiérese únicamente al problema del conocimiento. Es sabido también que según Kant no es posible el conocimiento del mundo real. La cosa en sí, que él llama el "noúmeno", no es asequible por la experiencia. El mundo real, el de las cosas en sí, es un mundo cerrado al cual apenas podemos acercarnos, pero nunca penetrar en él porque nos separa una valla infranqueable que es nuestra propia estructura psíquica. Lo único que conocemos del mundo son las representaciones, las meras apariencias de los objetos, los "fenómenos", que nuestra inteligencia ordena en el espacio y en el tiempo. Pero los fenómenos son hechos subjetivos por excelencia y no deben ser confundidos con la impenetrable, con la inasible realidad. Al establecer, pues, una separación entre el mundo incognscible de las cosas en sí y el mundo asequible de los fenómenos, Kant estipuló la relatividad de nuestro conocimiento toda vez que únicamente podemos penetrar con nuestra razón, en uno solo de ambos mundos.

En esta filosofía kantiana hanse nutrido los filósofos germánicos durante largas generaciones. Fué la médula de león que robusteció su pensamiento y preservó a la filosofía alemana de ser contaminada por la ramplonería positivista. La crítica kantiana sirvió de vacuna inmunizante en Alemania. y ojalá sea también aquí el antídoto contra la filosofía "terre à terre" que cuenta con tantos adeptos entre nosotros... Si se quiere penetrar en los problemas filosóficos más elevados, cualquier esfuerzo será en vano, cuando no se posee la llave maravillosa de la filosofía kantiana, que nos abre el amplio camino iluminado de la crítica, que no deja anquilosarse el pensamiento en el dogmatismo, ni perderse en el escepticismo estéril.

Jorge Simmel bebió en la buena y legítima fuente kantiana. Nacido de una familia judía en 1858 y muerto en 1918, Simmel profesó en las universidades de Berlín y Estrasburgo, siendo su cátedra una de las más frecuentadas por la elocuencia y originalidad del maestro. Es cierto que en sus comienzos dejóse influenciar un tanto por el positivismo, en la forma de biologismo; pero pronto curó de ese achaque de superficialidad para acercarse nuevamente a Kant y esta vez fué para ensanchar los cuadros algo rígidos del filósofo de Koenigsberg.

El relativismo filosófico de Simmel no se limita exclusivamente al terreno del conocimiento sino que se extiende también a los conceptos morales, históricos, sociales, económicos, estéticos y religiosos. Al análisis de estos conceptos consagró libros, ensayos y artículos, llenos todos ellos de un penetrante sentido crítico. Una vez logrado hacer más amplio y más dúctil el formalismo kantiano,

Simmel pudo hacer penetrar en él todas las otras actividades del espíritu además de la función del conocer. Pero para ello le fué menester una noción esencialmente "psicológica" de aquellos conceptos que para Kant son "a priori" y exclusivamente "lógicos". Simmel enfoca, pues, con criterio psicológico los diferentes problemas, tanto el de la teoría del conocimiento y los conceptos de la moral como el que involucra la explicación de la historia, de la vida económica, de la vida social, de la vida estética y de la vida religiosa, es decir, la vida en su totalidad, estableciendo la reciprocidad de acción de todos estos hechos. En esto consiste, esencialmente, el relativismo filosófico de Jorge Simmel.

No es nuestro propósito trazar ni siquiera una reseña del pensamiento filosófico de Simmel relativo a cada uno de los problemas anotados. Por otra parte, no es una tarea tan sencilla la de reducir a un sistema lo que el filósofo no ha sistematizado. Simmel es ante todo un crítico. Con agudeza genial ataca por todos los lados los conceptos más firmes de la moral hasta reducirlos a la nada. Retuerce y estira de tal modo las nociones, como el deber, que al aplicarlas a los objetos más opuestos prueba su inconsistencia. ¿No guarda su método algunos puntos de contacto con el que empleaba Sócrates cuando hacía sus temibles abordajes filosóficos en las calles de Atenas?

III. — La filosofía de la coquetería

SI son profundos sus estudios sobre la moral y la sociología, sobre la economía y la filosofía de la historia, no son menos profundos sus ensayos menores, algunos de los cuales acaban de aparecer, vertidos al castellano, en un tomo elegante, editado como suplemento de la "Revista de Occidente" que dirige D. José Ortega y Gasset. Aunque no en su integridad, porque ello no es posible, estos ensayos pueden dar una idea bastante aproximada del modo de discurrir de Simmel. En su lectura han de hallar particular encanto los amantes de lo paradójico y lo sutil, de los matices delicados y las medias tintas, de la claridad de los conceptos realzados por un espontáneo y elegante medio de expresión.

¡La filosofía de la coquetería! ¡La filosofía de la moda! ¿Pero es que la coquetería obedece a alguna ley, se rige por algún principio, tiende a algún fin, como para merecer de una persona seria y que se respeta, la dedicación de su pensamiento y sus meditaciones?

¡Lo que no se ha dicho y lo que no se ha escrito sobre el amor! Desde el divino Platón hasta el terreno y hosco Schopenhauer — no mencionaremos a los filósofos menores, a los fisiólogos, a los poetas y a los enamorados — la humanidad ha tratado de develar el secreto de Eros. ¡Cuántas observaciones y cuántas ideas no se han acumulado en tantos siglos de experiencia amorosa — a cuyo atractivo no hemos querido ni podido sustraernos — y cuántas teorías no se han formulado para interpretarlas! Que exista una filosofía del amor, vaya y pase. Pero que

la coquetería pretenda erigir también su filosofía independiente para fundamentar en ella su legitimidad, ¿no será ya demasiada pretensión? Ante todo, habría que saber qué es la coquetería, cuál es su esencia y en qué puntos se aparta del amor para poder reclamar una filosofía propia y autónoma.

La coquetería participa del amor y se aparta del amor. Corresponde al concepto de Platón sobre el amor si se lo considera como un estado intermedio entre poseer y no poseer. La coquetería es "sí" y "no", al mismo tiempo. "La coqueta quiere agradar, dice Simmel, pero este afán de agradar no imprime a la conducta de la coqueta su sello característico. Una mujer, agrega, puede para agradar emplear cuantos recursos se le ocurran, desde los más sutiles estímulos espirituales hasta las más insistentes exhibiciones: no por ésto, sin embargo, habremos de clasificarla entre las coquetas. Porque lo propio y peculiar de la coquetería consiste en producir el agrado y el deseo por una antítesis y síntesis típicas, ofreciéndose y negándose simultánea o sucesivamente, diciendo sí "como desde lejos", por símbolos e insinuaciones, dándose sin darse, o, para expresarnos en términos platónicos, manteniendo contrapuestas la posesión y la no posesión, aunque haciéndolas sentir en un solo acto. En la actitud de la coqueta percibe el hombre yuxtapuestas y compenetradas dos posibilidades: la de ganar y la de no ganar".

El carácter lúdico, el carácter de juego, aparece en el fondo de la coquetería, y el hombre se presta a ese juego hallando en él un placer, como en cualquier otro juego, por la incertidumbre del final. ¿No estará aquí,

en este carácter lúdico, el secreto de los noviazgos prolongados y de los interminables "flirts"? Pero la coqueta, mientras despliega su juego, — y para ello se vale de una infinidad de medios, — mientras simultáneamente dice sí y no, en su interior ha tomado ya su resolución. Y esa infinidad de medios a que nos referimos, son otras tantas formas de la coquetería. La mirada por el rabillo del ojo, con la cabeza medio vuelta, es una de las más características. "Hay en esta actitud, explica Simmel, un apartamiento mezclado al mismo tiempo con una como efímera entrega; la atención dijérase que por un momento se dirige hacia el otro y sin embargo, en ese momento se desvía simbólicamente por la dirección opuesta del cuerpo y de la cabeza... Tiene el encanto de lo clandestino, de lo furtivo, de lo que no puede durar largo tiempo y en que por lo mismo el sí y el no se mezclan inseparables. La mirada plena, de frente, por muy íntima y anhelante que sea, no tiene nunca ese matiz específico de la coquetería".

Véase ahora cómo analiza Simmel esta otra forma de la coquetería que se manifiesta por el movimiento ondulatorio de las caderas en el caminar. El andar contoneándose pertenece a la región de la coquetería "no sólo porque ese movimiento acentúa por modo instintivo las partes más atractivas del cuerpo, desde el punto de vista sexual — conservando sin embargo la necesaria distancia y reserva — sino también porque esa manera de caminar nos presenta la imagen del ritmo alternado con que se suceden la oferta y la negativa".

Lo esencial en todo este juego de la coqueta, es ocul-

tar al hombre la resolución tomada, manteniéndolo en la incertidumbre y en la perplejidad. Mediante este juego la coqueta cobra su predominio frente a su pareja. Pero la medalla tiene también su reverso. Cuando el hombre no desea el sí y no teme al no, por no considerar "dignas de atención las eventuales negativas a su deseo, puede entregarse al placer de ese juego con mucho mayor abandono que cuando deseaba o acaso también temía que el camino emprendido condujese a su término".

El análisis psicológico de la coquetería es, como se ve, bien sutil en el estudio de Simmel. Pero tiene también sus proyecciones metafísicas cuando el filósofo halla el símbolo del dualismo del pensamiento humano en la coquetería y la raíz más profunda en la oposición de los dos sexos. Y para que el aspecto metafísico resalte más aún digamos también con Simmel que la coquetería es como el arte — según la definición de Kant — una finalidad sin fin. El arte es igualmente juego, sólo que el arte se coloca más allá de la realidad. Juega con apariencias, con representaciones de la realidad, mientras que la coqueta juega con la realidad misma, que es jugar con fuego...

IV. — La filosofía de la moda

SI la dualidad del pensar tiene su símbolo en la coquetería, el dualismo de la vida misma — que se expresa por los términos antitéticos de la permanencia y la variación — encuentra su símbolo en un hecho tan trivial

como la moda. Pero cuando se desentraña el íntimo resorte de su constante vaivén, el carácter de frivolidad de la moda desaparece. Es que también en la moda se concreta, en forma inconsciente, esta oscilación de nuestra alma que se mueve entre esos dos polos opuestos, de que se habló antes. En uno de los extremos se halla la tesis de que todo es uno, mientras que en el otro se encuentra la que afirma que todo elemento es diverso e incomparable con los demás. Hablando en términos biológicos se puede decir que el uno representa la herencia y el otro la variación, términos que equivalen a los conceptos metafísicos del "ser" y del "devenir", respectivamente. La moda hace posible el tránsito de lo uno a lo vario y viceversa, por ese constante movimiento de vaivén que es su característica.

¿Pero qué tiene que ver, preguntará alguno, esta abstrusa metafísica con una cosa tan simple como la moda? Se dijera que los filósofos, para justificar sus ociosas divagaciones, no buscan sino complicar las cosas más sencillas y enturbiar las ideas más claras, para luego tomarse el trabajo de aclararlas dejándolas, sin embargo, tan confusas como antes. Es posible. Pero si todo hecho responde a una razón de ser, — "principium rationis suficientis" — ¿por qué no ha de tener también la moda su razón de ser? Hasta en los estadios más inferiores de civilización, en los pueblos salvajes y primitivos, hay la preocupación por la moda y todo el grupo social se viste de igual manera. No será esa preocupación tan torturante ni tan absorbente como en la sociedad refinada de nuestros días, pero existe. Hay, por consiguiente, hasta cierta conveniencia

en buscar los fundamentos serios de este fenómeno tan universal, aunque más no sea que para acallar los escrúpulos de los moralistas a ultranza...

La moda es imitación. Y la imitación, considerada como una herencia psicológica, es "el tránsito de la vida en grupo a la vida individual". "Su fuerte, dice Simmel, está en que nos hace posible obrar con sentido y de manera conveniente, aun en los casos en que nada personal y original se nos ocurre". Por la imitación, en efecto, adquiere el individuo la seguridad de no hallarse solo en sus actos. "Cuando imitamos, sigue explicando el filósofo, no sólo transferimos de nosotros a los demás la exigencia de ser originales, sino también la responsabilidad por nuestra acción. La moda es una imitación de un modelo dado y satisface así la necesidad de apoyarse en la sociedad. Conduce al individuo por la vía que todos llevan y crea un módulo general que reduce la conducta de cada uno a mero ejemplo de una regla".

Pero no se debe olvidar que hay en el individuo una necesidad de distinguirse, una tendencia a diferenciarse, a cambiar y destacarse. Pues bien, la moda satisface tal necesidad y tal tendencia, mediante la variación de sus contenidos. La moda de hoy es distinta a la de ayer. Pero hay un hecho, sobre todo, que permite la satisfacción del anhelo de distinguirse y es que las modas son modas de clase. Las modas de la clase social superior, observa Simmel, se diferencian de las de la inferior y son abandonadas en el momento en que ésta comienza a apropiarse de aquéllas. Se establece de este modo una verdadera carrera frenética en que las clases sociales se persiguen. La

clase inferior trata de imitar a la superior y ésta se esfuerza por huir en busca de lo nuevo. En el fondo, esta carrera no es otra cosa que una expresión de la tendencia a la igualdad social, por una parte, y de la necesidad de diferenciación, por otra.

La moda viene a ser, pues, una de las tantas formas de la vida, con su movimiento peculiar, en que se suceden, con rítmico vaivén dos principios antitéticos: la permanencia y la variación. La moda es cambio, transformación, evolución. Pero es también lo permanente, lo absoluto, porque lo único que no cambia es el cambio mismo, la tendencia al cambio, y esto le presta la aureola de la eternidad.

"Revista de Filosofía", mayo de 1926.

SEGUNDA PARTE

ESTUDIOS DE ÉSTÉTICA

SOBRE LOS FUNDAMENTOS DE LA ESTÉTICA EXPERIMENTAL

I. — ¿Es posible la experimentación en estética?

SOBRE el gusto no hay nada escrito", dice un adagio antiguo, que todo el mundo repite sin detenerse a pensar que este dicho popular dista mucho de ser exacto. Sobre el gusto, por el contrario, hay algo escrito, hay algo que puede formularse en leyes, modestas es cierto, pero leyes al fin, que hacen posible, de seguirse las investigaciones, la transformación de la Estética en una ciencia cada vez más exacta.

Se olvida frecuentemente que el gusto, que la emoción estética, como todos los fenómenos del espíritu, como todos los fenómenos de la naturaleza, se hallan condicionados por causas determinantes y no obedecen al capricho o al azar. La gran dificultad, en Estética sobre todo, consiste en poder deslindar y analizar los factores delicados y sutiles que condicionan la emoción de arte. Pero la ciencia, que todo lo penetra, que por amor a la verdad escudriña el secreto de la vida y no se detiene ante el misterio de la muerte, ha invadido también el campo estético, sometiendo a la experimentación fría y metódica los sentimientos más elevados y más puros, los que constituyen la verdadera esencia de la superioridad del hombre.

El arte forma, en efecto, con la religión y con la moral, la trilogía espiritual por excelencia, del género humano. Y esta trilogía, que pertenecía antes al dominio de la Metafísica y de la especulación pura, es hoy un campo fecundo para la investigación rigurosa por su raíz psicológica, sin que por ello haya perdido ni su pureza ni su majestad. El arte, la religión y la moral son productos del espíritu humano y por lo tanto han de ser investigados mediante los métodos de la ciencia psicológica.

En Estética se han seguido con preferencia dos métodos diferentes, que son dos vías totalmente opuestas. Uno de esos métodos es el especulativo, que parte de la idea de lo bello para deducir sus leyes. El otro es el empírico, que parte del análisis de los objetos bellos y de la observación y estudio de las obras de arte para inducir las leyes estéticas. En la historia de la Estética Kant y Hegel representan la primera dirección y Lessing y Taine, entre otros, la segunda. Las ventajas de uno y uno método se hallan reunidas en el método experimental cuyo objeto es, según Wundt, determinar los factores que producen el efecto estético descendiendo de ese modo hasta los elementos más simples.

La Estética experimental reconoce como fundador a Fechner, el creador de la Psicofísica. Es cierto que antes de él ya hubo quienes observaran directamente las obras de arte para formular sus teorías. Fueron especialmente los artistas quienes, como Leonardo de Vinci, aplicaron ese método para componer tratados prácticos de su arte. Algunos lo hacían para combatir aquellas doctrinas

que no creían confirmadas por sus experiencias. Mas hay que reconocer que ninguno tuvo la visión clara de Fechner sobre los problemas que había que resolver. Ninguno, tampoco, supo plantearlos con la precisión necesaria, como él. Tanto habíase especulado, tanto habíase filosofado, que los sistemas inventados, a fuerza de querer explicarlo todo no explicaban nada. Los principios buscábanse lejos de los hechos, partiendo "desde arriba", de conceptos "a priori".

Fechner, en cambio, siguió un camino opuesto, partiendo, como decía, "desde abajo" — von unten — sin preocuparse mayormente de establecer desde el primer momento una doctrina definitiva. Propúsose, ante todo, evitar escrupulosamente las ideas preconcebidas, marchando directamente hacia los hechos. Quería plantear las cuestiones en términos precisos sin apartarse ni un momento de un método rigurosamente experimental. Para eso comenzó a experimentar con los objetos más sencillos, como las formas geométricas más simples, para provocar el sentimiento estético.

II. — La estética de las formas geométricas

SI decimos que el sentimiento estético es provocado por un objeto exterior, como ocurre en la contemplación de una obra de arte, el carácter de ese sentimiento — agradable o desagradable, según los casos — será determinado, ya sea por la forma del objeto, ya sea por los colores que presente. En el primer caso habrá lo que se

ha dado en llamar sentimientos estéticos de forma — simetría, proporción — y en el segundo se tratará de un sentimiento de armonía de los colores.

Sentado esto, preséntase ahora el problema metodológico. ¿Cómo se ha de buscar experimentalmente la condición objetiva necesaria para provocar el estado emocional? No cabe ninguna duda de que la observación directa de la obra es el método de estudio más natural y ya hemos dicho que los antecesores de Fechner siguieron este procedimiento. Higelin, en 1828, descubrió que la relación 1:2 era la más agradable calculando la altura y la longitud del Partenón. Zeising, aunque era un teórico, hizo prolijas investigaciones midiendo gran número de objetos y obras de arte y hasta las proporciones del cuerpo humano, para comprobar, en 1854, que la relación matemática de las formas más agradable era la sección áurea. Debemos advertir que esta "sección áurea", que puede definirse diciendo que es una relación tal en que el todo es a la parte mayor, como la mayor es a la menor, es una relación irracional, equivalente a 1,6180..., valor que corresponde aproximadamente a las relaciones 8:5 y 34:21.

Fechner siguió otro procedimiento, mucho más simple, pero también mucho más experimental. Primeramente comprobó, mediante la medida, que la relación media de las dimensiones de cuarenta volúmenes tomados al azar de una biblioteca respondían casi exactamente a lo que determina la sección áurea. Esta misma proporción la encontró midiendo los lados de diferentes clases de naipes, de tarjetas de visita, de sobres, etc. Pero no se

detuvo en este punto. Además de estas observaciones y comprobaciones empleó el experimento que no es más que la observación provocada. Presentó a los sujetos diez rectángulos de cartón blanco, puestos sin orden sobre una mesa negra, y pidió a cada uno que indicara cuál le agradaba más. Los rectángulos, como lo indica la figura 1, tenían las siguientes proporciones: 1x1, 6x5, 5x4, 4x3,

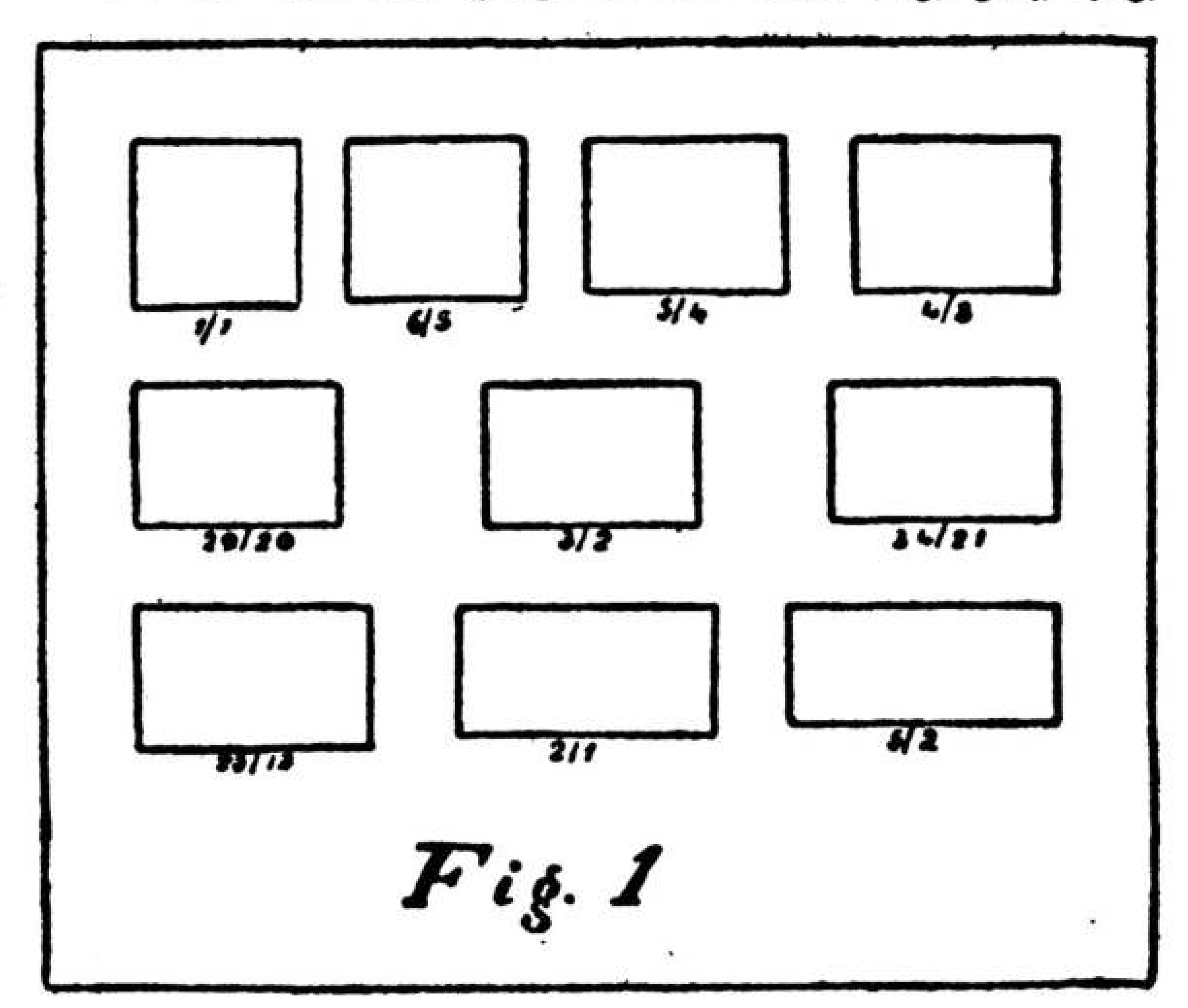


Fig. 1

29x20, 3x2, 34x21, 23x13, 2x1 y 5x2. Con este material, que constituye hoy un elemento indispensable en todo laboratorio psicológico, Fechner comprobó que el rectángulo preferido es el de 34x21, es decir el que corresponde a la sección áurea.

El mismo resultado puede obtenerse con figuras construídas en forma de cruces cuyos lados se cortan en las mismas relaciones que los rectángulos. Obsérvense las tres cruces de la figura 2 y se notará que nuestro juicio estético se inclina en favor de la cruz señalada con la letra C, cuyas líneas, horizontal y vertical, se cortan en una proporción que corresponde a la sección áurea.

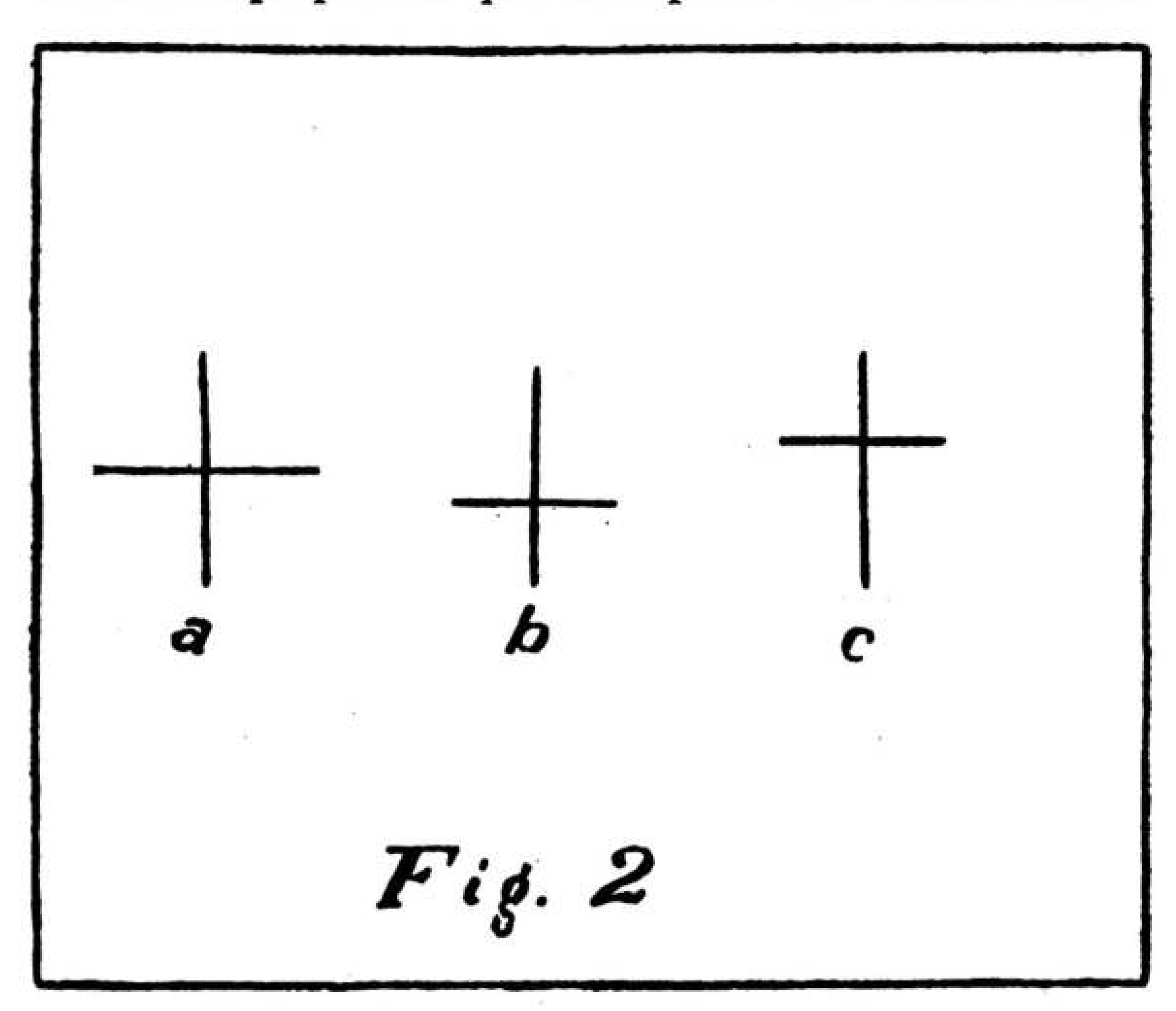


Fig. 2

Si se comparan ahora un cuadrado y un trapecio, se notará que el primero es más agradable que el segundo. Aquel representa una figura regular mientras que éste es irregular. Y como la figura regular presenta más simetría, sacamos la conclusión de que la regularidad y

la simetría son hechos estéticos por excelencia, aunque de carácter elemental.

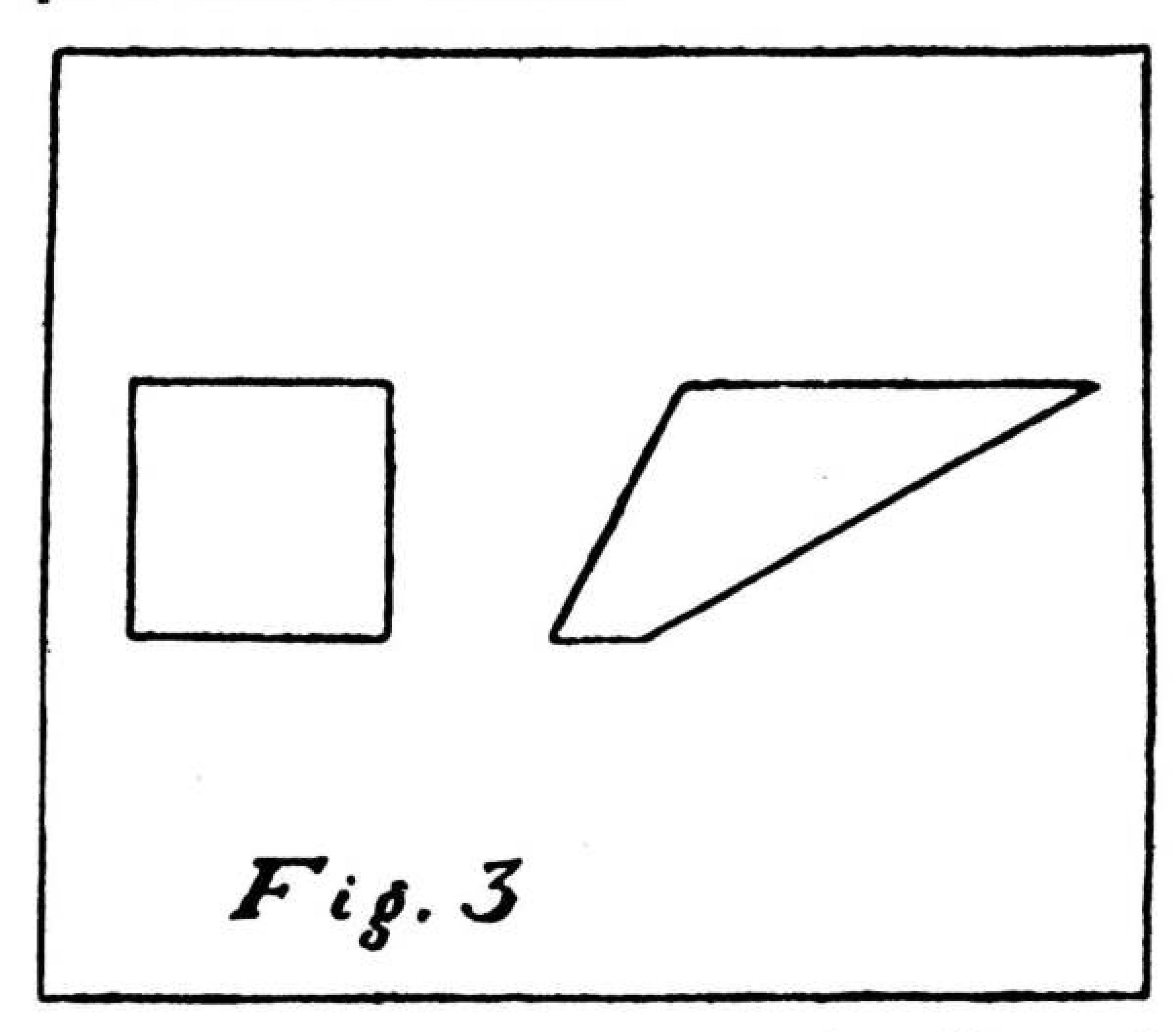
¿Y por qué nos gustan más las formas simétricas y no las asimétricas? Los psicólogos han tratado de dar la razón del hecho diciendo que la simetría es la manera más simple de poner en orden una pluralidad de objetos y por lo tanto es más fácil abarcarlos en conjunto. Esto puede comprobarse comparando los grupos de puntos de la figura 4.

La ley de simetría rige, en efecto, buen número de obras de arquitectura, de escultura y de pintura. La forma humana es una construcción simétrica, lo mismo que todos los organismos vivos. La parte superior del cuerpo humano está dividida a la altura del cuello, y la parte inferior a la altura de las rodillas, casi en la misma relación de la sección áurea. La cruz que más agrada es la que por sus proporciones nos recuerda la figura humana. Por esta razón la cruz marcada con la letra B resulta la menos agradable, por parecernos invertida, como si se asociara a la imagen de un hombre colocado con la cabeza hacia abajo.

Se ha experimentado también con ángulos y con líneas rectas y curvas, comprobándose que los ángulos rectos son los menos agradables. Y en cuanto al carácter agradable de las líneas curvas los psicólogos lo explican por la facilidad de los movimientos oculares.

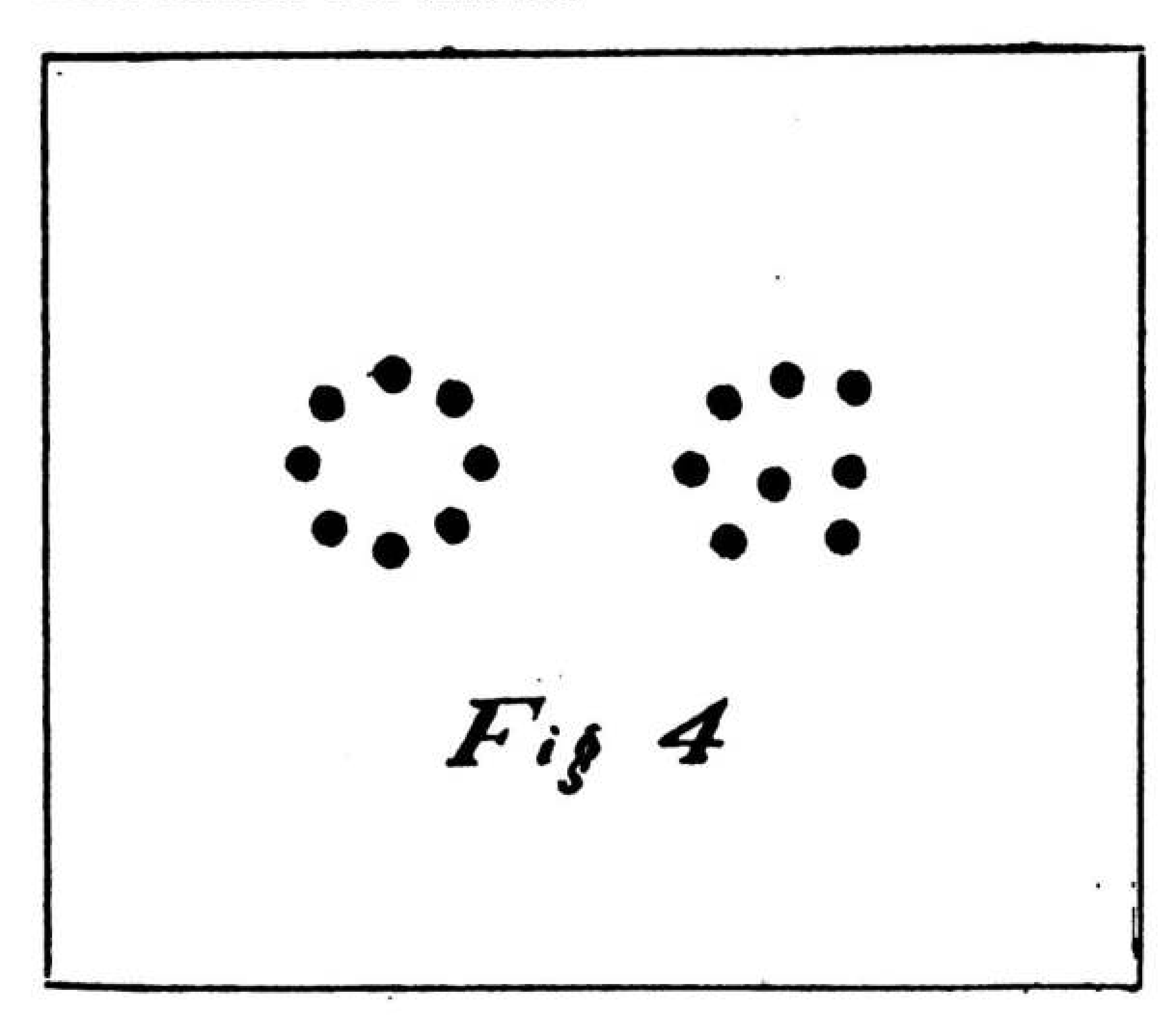
¿Cuáles son, en resumen, los resultados positivos de todos estos experimentos? Fechner mismo los ha reducido a siete. Hace notar que de todas las formas rectangulares las menos agradables son el cuadrado con los

rectángulos más próximos a su forma, y después los rectángulos muy alargados. Las "relaciones racionales simples" que aplicadas a las vibraciones sonoras, representan consonancias musicales, no ofrecen, como relaciones de los lados del rectángulo, absolutamente ninguna superioridad placentera sobre las relaciones más complicadas que en música son disonantes.


Fig. 3

Las conclusiones restantes son más positivas: El rectángulo, construído según la sección áurea es, de hecho, con los rectángulos que se le acercan, más placentero que los otros. En general la superioridad de la sección áurea es menos decidida y menos sensible que la

simetría. Una ligera desviación de ésta en un rectángulo cualquiera disminuye mucho más su efecto placentero que una desviación más acentuada en su relación a la sección áurea. Cuando se trata de dividir una línea horizontal, paralela a la unión de los ojos, la sección áurea es netamente inferior a la simetría.



III. — La estética de los colores

EN sus investigaciones Fechner concretóse casi exclusivamente al estudio de las formas geométricas dejando de lado una parte tan importante de la Estética experimental como la relativa a los colores. Tampoco se

ocupó de las teorías musicales en cuanto a las relaciones numéricas entre las vibraciones de los sonidos, remitiéndose en este punto especialmente a la opinión de Helmholtz.

Fueron los continuadores de Fechner quienes más se aplicaron en descubrir el valor afectivo de los colores. Jonas Cohn y Aars en Alemania, Major y Jastrow en los Estados Unidos de Norte América, Fanciulli en Italia, realizaron muy importantes investigaciones en este terreno de la Estética.

Se sabe que cada color produce sobre nosotros una impresión directa que comprende tres elementos diferentes: el "tono", la "claridad" y la "saturación". El tono, que depende del número de vibraciones por segundo de la onda luminosa, es el carácter cualitativo por el cual un color se distingue de otro. La claridad, que depende de la cantidad de luz blanca que se mezcla al tono, es la que permite distinguir dentro de un mismo color una variedad de matices, desde los más claros hasta los más obscuros. La saturación, por último, es el carácter que se señala por la cantidad de luz cromática que posee el color. Un color tendrá la máxima saturación cuando no contenga ningún rayo de luz blanca, ni de otro color, es decir, cuanto más homogéneos sean sus rayos.

Estos tres factores deben ser tenidos en cuenta cuando se investiga el valor afectivo de los colores. En cuanto al método, el que se sigue preferentemente es el de "comparación por pares". Se dispone una serie de cuadrados de papel de diferente color que se presenta por pares a los sujetos, quienes deben indicar cuál de los dos es el

que les impresiona más agradablemente. En nuestro laboratorio de Psicología del Instituto Nacional del Profesorado Secundario hemos realizado experiencias con los siete colores espectrales mediante el método indicado. Teóricamente las combinaciones de los siete colores deben dar 49 pares, pero en la práctica sólo es posible obtener 22 combinaciones, toda vez que no se combinará un color con sí mismo. Con los once sujetos con quienes experimentamos hemos obtenido las siguientes cifras: De las 66 veces que el rojo se expuso fué preferido 48 veces; el anaranjado, 44; el amarillo, 11; el verde, 14; el azul, 22; el índigo, 56 y el violeta 36. Los colores preferidos fueron, pues, el rojo, el anaranjado, el índigo y el violeta, es decir los que corresponden a las regiones extremas del espectro. El amarillo fué en cambio el color que obtuvo menos sufragios.

En general estos resultados coinciden con los obtenidos por los principales experimentadores, especialmente con los de Cohn, quien probó que hay una preferencia por los colores más saturados.

Aunque las preferencias por tal o cual color son hechos completamente individuales, se puede decir, en términos generales, que el rojo — por lo menos en pequeña cantidad, por una corta duración por ofrecer la excitación más intensa — es el color estéticamente más agradable. Es interesante hacer notar que el niño y el hombre prefieren el rojo que es más excitante. Es un color cálido según la clasificación de Goethe. La mujer, en cambio, prefiere el azul que es menos activo, o para em-

plear la terminología del gran poeta alemán, un color frígido.

Esto es en lo referente al valor afectivo de cada color aislado. Pero también se han verificado experimentos con combinaciones de colores, comprobándose que cuanto más diferentes más agradable resulta la combinación. El contraste hace resaltar más los colores yuxtapuestos y en la vida diaria se ofrece más de una oportunidad para observar este hecho. Se sabe cómo impresiona agradablemente y cómo se destaca la pechera blanca dentro del marco negro del frac. Trátase en este caso de contrastes máximos, no de colores, sino de claridades.

Pero el contraste de efecto estético obsérvase igualmente en los colores. Desde que Chevreul llamó la atención sobre este hecho los psicólogos y estéticos no han dejado de estudiarlo. Entre las combinaciones agradables encontramos la del azul y el amarillo y la del rojo y el verde. El galón dorado resalta bellamente sobre la casaca azul del uniforme militar y la flor roja se destaca entre las hojas verdes de la planta. Y para hablar de las combinaciones que nos parecen desagradables, sólo mencionaremos la del verde con el azul, la del amarillo con el verde u otro color que se le aproxima. Por eso los que han comparado estos colores con los sonidos tuvieron suficientes motivos para designarlos con el nombre de colores armónicos o de colores inarmónicos según los casos.

Los principios que acabamos de exponer han sido aplicados instintivamente en la vida práctica en todos los tiempos y en todos los lugares. No hay más que recordar cómo vestían y cómo se adornaban los pueblos pri-

mitivos y cómo visten y cómo se adornan en el Oriente y cómo lo hacen los pueblos civilizados de Occidente. Es cierto que nuestro gusto ha evolucionado y ya no nos agradan los contrastes demasiado vivos, excesivamente acentuados y llamativos, sobre todo en el traje masculino, pero en el vestido femenino aun prevalece el color, y las modistas, verdaderas artífices de la moda, saben emplear maravillosa y diabólicamente el principio estético del contraste. En el traje masculino predominan hoy los tonos obscuros y el gris, y sólo la corbata conserva una discreta nota de color. En cambio, en los uniformes, preparados con un fin estético, lucen los colores y en ciertas ocasiones — en los bailes de fantasía, en carnaval — hasta los hombres visten trajes de vivos tonos cromáticos.

Pero es en las artes decorativas donde más se emplea el principio del contraste. En los papeles, en los tapices, en la fabricación de las alfombras y de las telas se tiene muy en cuenta la armonía de los colores para no presentar combinaciones que desagraden. En las decoraciones teatrales síguese igualmente este principio por el cual se excita agradablemente la vista del espectador y más de una revista o una opereta ha debido su éxito más al arte del sastre que al del compositor o del libretista.

IV. — Hacia una estética científica

MUCHAS críticas se hicieron a la Estética experimental tomando como motivo el escaso número de resultados positivos obtenidos. Benedetto Croce, cuya filiación filosófica con Hegel es bien conocida, es quien en nuestros tiempos la ha atacado más reciamente. Pero Croce no aduce ningún argumento sólido derivado de la experiencia, sino que esgrime la ironía que en él es tan acerada como espiritual. Y como Croce son muchos los estéticos que no quieren oir hablar de la experimentación. Pero lo que acontece con la Estética ocurrió también con la Psicología experimental, que tardó bastante en imponerse a los espíritus.

Creemos, sin embargo, que la disciplina inaugurada por Fechner tiene derecho a ocupar un sitio entre las ciencias nuevas. Lo único que falta, como dice Charles Lalo, es saber reconocerle ese derecho y limitárselo a la vez. No es posible apreciar equitativamente su valor definitivo sino examinando su alcance y la coherencia de sus principios constitutivos, señalando al mismo tiempo sus deficiencias.

Hay que partir del principio de que la experimentación es el método ideal para toda ciencia. Pero la experimentación no debe limitarse exclusivamente a los hechos mensurables o a las simplificaciones que se efectúan en los laboratorios. En Estética hay que considerar hechos internos y subjetivos, hechos históricos y sociales. Y se hará también experimentación cuando se estudien estos hechos fuera del laboratorio, sobre sí mismo, en la

vida social, en el niño, en el salvaje y en el primitivo. El método comparativo ayudará al experimental para estudiar las variaciones de las causas con sus consiguientes efectos, a través de la evolución de la especie.

Tal es, ciertamente, la tendencia actual de la Estética experimental. Por de pronto, la observación interior que Fechner excluía, es cada vez más reintegrada en los métodos de investigación. Se comprende ahora que una descripción introspectiva de la conciencia estética es una condición indispensable para una Estética psicológica. Los investigadores han comenzado a dirigir su atención hacia el análisis de la actitud estética subjetiva. Profundizan en los motivos y buscan las diferencias individuales de apreciación estética, así como las etapas sucesivas de esta clase de reacción emocional.

La expresión más alta a que ha llegado la Estética científica es la que encarna la doctrina de Theodor Lipps. Es la teoría de la "Einfühlung", de la "introyección", de la "proyección sentimental". Según ella, todo efecto estético proviene de que nosotros descubrimos nuestras propias actividades en el mundo que nos rodea. Esta concepción antropomórfica, mejor dicho psicológica, puesto que se trata de la objetivación estética del yo, es la característica del período actual como la sección áurea lo fué en el período anterior.

La Estética experimental, como acabamos de ver, ha evolucionado, pero no ha perdido su carácter. En la forma como la concibió Fechner ella constituía una parte solamente de la Estética científica. Pero para ser una disciplina científica completa, debe reunir, además del

experimento, otros métodos, como el comparativo, que se emplea en las ciencias sociales, puesto que el hecho estético es psicológico y social a la vez. Y ya que la palabra "experimental" levanta tantas resistencias y suscita la repugnancia de los estéticos puros, la Estética, de este modo sin dejar de ser experimental, será una disciplina realmente científica.

"La Nación", noviembre 9 de 1924.

REFLEXIONES ACERCA DEL TEATRO NACIONAL

I. — ¿Juventud o decadencia?

LAS deficiencias que se advierten en el arte dramático nacional se quieren justificar considerando las manifestaciones de nuestra escena como fruto espiritual de un pueblo que no llegó aún a su madurez. No deja de ser curioso que para ello se emplee un razonamiento que es el menos adecuado para el caso.

Si se tratara de comparar una serie de hechos análogos, que cuadraran dentro de una misma categoría, nada habría de objetable contra el procedimiento. Pero cuando se pretende establecer comparaciones entre fenómenos que nada tienen de común, o que sólo en apariencia guardan algún contacto entre sí, no es difícil que se llegue a las conclusiones más absurdas y contradictorias.

Esto ocurre precisamente con nuestro teatro. La opinión corriente es que la escena nacional posee las características que distinguen a un arte en plena formación y que corresponde a un pueblo en su período juvenil. De este modo se establecen las peligrosas analogías spencerianas, equiparando nuestro cuerpo social a un organismo vivo que no alcanzó al estado de plenitud. Por eso bullen en él los instintos con la fuerza pujante

de la juventud y hallan su reflejo en el drama, que es la copia artística de la vida.

Los asuntos que escogen con preferencia nuestros autores dramáticos, prestan, en efecto, cierta conformidad a la teoría con los hechos. La acción en los dramas nacionales gira casi siempre en torno de los instintos amorosos que cobran en las obras una fuerza extraordinaria, ciegamente avasalladora, hasta desencadenar las catástrofes irreparables. El instinto, morbosamente exacerbado a veces, parece ser el único aspecto de la vida digno de ser llevado a la escena. Es el tema interesante por excelencia, por constituir según el criterio corriente, la manifestación de la máxima vitalidad de un organismo en el pleno goce de sus fuerzas.

Por lo que concierne al arte, es bien sabido que la introducción del sensualismo como elemento fundamental tanto en la creación artística como en la especulación filosófica, es la característica de los períodos de decadencia de un pueblo y no los de su apogeo.

¿Es entonces la dramaturgia nacional la expresión de un vigor juvenil o es, por el contrario, un signo de decadencia?

Apresurémonos a decir que tratándose del teatro nacional no podemos hablar propiamente de una decadencia. Ello implicaría un descenso en nuestro arte después de haber alcanzado en su desarrollo un período magnífico de esplendor. Y nuestro teatro no tuvo nunca ese período culminante que registra la literatura dramática de cualquier país de larga civilización.

Todas nuestras manifestaciones dramáticas, hasta

ahora, no parecen haber sido otra cosa que simples tanteos, pequeñas tentativas de ascensión y bruscas bajadas regresivas. En todo caso, para caracterizar el momento actual, convendría hablar más bien de una regresión en la actividad dramática.

II. — El mundo ficticio de la escena

SOLEMOS juzgar, y con razón, del grado de cultura de un pueblo y de la elevación de sus ideales por las formas que revisten sus creaciones artísticas y por el contenido de su labor intelectual. En estas creaciones se manifiesta, como cristalizado, el espíritu colectivo en un momento determinado de su historia. El autor — artista o pensador — realiza la síntesis maravillosa de sus propias aspiraciones con las que encuentra en sus semejantes que forman el ambiente moral en que se mueve. Ahora bien, si nuestros autores no se constituyeran en una clase aparte, si no vivieran del reflejo de la producción extranjera, especialmente de la francesa, correríamos el riesgo de considerar las obras dramáticas nacionales como una síntesis de sus propios ideales con las preocupaciones de nuestros pueblo.

Por fortuna esto no es así. Los autores franceses y los nuestros, han creado en sus obras un mundo ficticio, un mundo que está lejos de corresponder al que en realidad pertenecen sus respectivos pueblos.

A la vieja civilización francesa, madurada con siglos de constante labor espiritual, debiera corresponder

un arte dramático que fuera el trasunto del predominio de la razón y de la reflexión propias del hombre llegado a la madurez. Ello, si fuera aplicable el principio de analogía a que nos hemos referido anteriormente. Pero, por el contrario, la casi totalidad de las obras dramáticas francesas en la actualidad tienen, por eje de su acción, el instinto sexual. Este hecho no ha dejado de llamar la atención de los que siguen el desarrollo del arte europeo. Maurice de Waleffe se quejaba en un artículo reciente, de que los autores franceses han ido reduciendo cada vez más su arte hasta encerrarlo en los estrechos límites de la alcoba y recordaba a este propósito los títulos de las obras que se representan en la actualidad. En efecto, "Amants", "Aimer", "Lorsqu'on aime", "Cheri" y "La possession", son los nombres que se destacan en los carteles de los teatros de París.

Otro crítico francés, M. Henri Bidou, en sus conferencias del Odeón, hace un par de años, se empeñó en demostrar cuán artificioso y cuán arbitrario es el mundo que se agita en la escena francesa, para convencer al público argentino, que la vida del pueblo francés no se halla reflejada en su teatro.

El mundo que han creado los dramaturgos no es, pues, el que corresponde a la realidad, con sus múltiples aspectos. Es importante sin duda el hecho que implica en la vida civilizada la elección de una compañera o de un compañero para compartir la existencia, por la serie de consecuencias y complicaciones a que puede dar margen, pero no debe olvidarse que en la vida se presentan otros muchos problemas que solicitan nuestra atención

y que pueden originar otros tantos dramas diferentes: "*Il y a vingt quatre heures dans une journée* — dice de Waleffe—*Comment se fait-il qu'au théâtre nous ne voulions nous intéresser qu'a l'heure du muletier?*"

Es que la sociedad humana forjada por los dramaturgos con una chocante unilateralidad y que se agita en el reducido espacio del escenario, es una humanidad especial que se rige por leyes propias. Sin embargo, los autores pretenden que lo que ellos presentan es una copia exacta del mundo real, como si la función del arte fuera reproducir la vida en todos sus detalles.

Aparte de que los cuadros que se ofrecen en los escenarios presentan un solo aspecto de la vida, deformado además por una visión unilateral, se olvida comúnmente que no es preciso imitar con toda fidelidad lo que se encuentra en la naturaleza, hasta el extremo de confundir la copia con su original. La emoción que provoca la copia es de orden estético y nunca podrá compararse con el sentimiento que produce el objeto de la reproducción. Este nos habla demasiado de las condiciones materiales. Y las consideraciones utilitarias que sugiere el objeto, empañan la pureza de la emoción.

El error fundamental de nuestros autores es el de no ver con suficiente claridad los límites que separan la realidad de la ficción. Y el arte, ya se sabe, no es más que ficción.

En la naturaleza, al lado de las cosas importantes se encuentran los hechos fortuitos, circunstanciales. Y el autor que pretende hacer arte a base de una reproducción exacta de la realidad, deberá copiarlo todo, tanto

lo importante como lo trivial. Y si lo hace así, que no se lamente luego si se ve defraudado en sus aspiraciones.

III. — Función selectiva y unificadora del arte

EL arte es ficción, pero una ficción que tiende a acercarse a la naturaleza. Depura la realidad y escoge lo esencial, lo característico que encuentra en ella. Explican los filósofos que esto ocurre por una tendencia natural del espíritu a dar unidad al conjunto de los fenómenos que se ofrecen dispersos a la contemplación del hombre.

El mundo ilusorio, creado por el artista, necesita de esa unidad para producir la emoción estética y requiere además de un claro límite para destacarlo del mundo de la realidad. El marco que encuadra la tela, el pedestal que sostiene la estatua y el escenario para el drama, son las barreras que separan el mundo ilusorio de la existencia real con sus necesidades terrenas.

Ninguno, acaso, como Hermann Ebbinghaus ha sintetizado las ideas dominantes en la estética contemporánea, haciendo realzar con mayor claridad sus fundamentos psicológicos. Estas barreras, dice el psicólogo alemán, deben ser no sólo visibles, sino que han de imponerse también a la atención y no pueden desaparecer sin que se produzca una disonancia y sin que se debilite el efecto que busca el espíritu. Sólo en un arte rudimentario, como el circo, los límites entre los dos mundos no son tan precisos, y espectadores y actores se encuentran casi en el mismo nivel.

Nosotros hemos conocido aquí este teatro rudimentario. Fué cuando por un brusco descenso, el drama se refugió en el circo de los Podestá, período que algunos olvidadizos consideran como el de la iniciación de la escena nacional.

Aun hoy, cuando nuestro teatro ha efectuado ya algún progreso, nótanse con frecuencia algunos pasos regresivos hacia el circo. El sainete criollo que tiene cultores tan entusiastas como decididos, es por su estructura y por su forma, el género que más se acerca a la farsa primitiva.

Pero no queremos detenernos en este aspecto del teatro aborigen, que ofrece el más subalterno y el más reprochable de los géneros nacionales, por su influencia perniciosa sobre las grandes masas populares. Él propósito que nos guía en estas consideraciones es señalar hasta qué grado es falso e igualmente pernicioso el género llamado grande, el de las piezas en tres actos, a las cuales se suele atribuir un valor artístico que a las demás producciones se les niega.

Nuestra escena dramática nútrese todavía en la crónica espeluznante de los hechos diversos y no son pocos los que creen que basta con llevar a las tablas una historia verídica para producir una emoción de arte. ¿No corresponde este concepto de la dramaturgia a una etapa primitiva en que todo el arte se reduce a copiar fielmente la realidad, sin distinguir lo esencial de lo accesorio, lo necesario de lo fortuito, lo que es general de lo que es una simple excepción?

Nos hallamos aún en pleno dominio del melodrama. Es éste el género que más se cultiva entre nosotros y que hace las veces de la comedia dramática. Representa el melodrama en el teatro lo que la novela de folletín en la literatura novelesca. ¿Y hay algo más falso que un folletín? Se inspira el asunto folletinesco, como se sabe, en un suceso real las más de las veces, en una historia que suele adquirir una resonancia extraordinaria. Y no obstante, la novela construída sobre esta base resulta más distante de la verdad que otra de pura ficción.

No es una simple paradoja lo que se hace cuando se afirma que una obra de ficción puede ser más verdadera que la que se construye sobre un caso real. Nuestra producción dramática está a mano para comprobar con toda amplitud esta aparente afirmación paradojal.

Toda la dificultad consiste en distinguir los elementos por los cuales una obra adquiere el carácter de veracidad. Y la verdad dramática ¿no está expresada acaso en el grado de verosimilitud de los hechos, de la mayor o menor concordancia de los personajes con las situaciones, de los caracteres con los sentimientos, con las ideas y actitudes?

No se cuidan por lo general nuestros autores de calcular las probabilidades para determinar cuantitativamente el grado de verosimilitud de los hechos que registran o de los conceptos que vierten por boca de sus personajes. Se satisfacen comúnmente con llevar a la escena ciertos casos — vistos o imaginarios — sin detenerse para averiguar si constituyen o no, hechos fortuitos y excepcionales. Esta es la principal razón por la cual ve-

mos desenvolverse en nuestros escenarios las acciones más arbitrarias y asistimos al desarrollo de las tesis más peregrinas. Fruto de una observación incompleta y de una generalización precipitada, los dramas de esta naturaleza envuelven un concepto equivocado del mundo y de la vida, y no se necesita señalar el peligro que entrañan para un pueblo joven que tiene en ellos un alimento espiritual.

IV. — El elemento novelesco en nuestro teatro

PERO aparte de la unilateralidad que caracteriza a las obras nacionales, el elemento novelesco predomina en nuestros dramas, acaso porque no se advierten los límites precisos que separan la novela de la pieza teatral. El elemento novelesco, que resta naturalidad a la acción dramática, no se manifiesta únicamente en el asunto, sino también en la manera de considerar y concebir los personajes. El tipo que se retrata en la novela es por muchas razones diferente del que se lleva a las tablas. Representa el de la novela un tipo individual, y el autor tiene a mano, por la naturaleza misma del género, los recursos literarios para hacer de él un personaje, viviente, verdadero y real. Lo describe y analiza, llevando a veces a sus estados interiores una extremada y minuciosa disecación. De este modo aporta el escritor todos los elementos necesarios para la comprensión del personaje hasta hacer de él un verdadero retrato psicológico.

El tipo que se ofrece en el drama es, en cambio,

más esquemático y representa toda una especie. Con este personaje tiende el autor dramático a simbolizar el género humano. Si se quiere atribuir un valor de universalidad a sus acciones, ¿no será forzoso entonces que reuna los caracteres morales, intelectuales y hasta físicos, comunes a los hombres de su clase, de su tiempo, de su pueblo y de su temperamento? La veracidad con que se imponga la obra, las ideas que sugiera, o que contenga, dependerán, pues, exclusivamente, del grado de verosimilitud con que desarrolle la acción y ésta, a su vez, estará supeditada al grado de exactitud con que se haya dibujado el complicado tipo, más o menos simbólico, de la especie.

Hay que reconocer, desde luego, que se trata aquí de un tipo completamente abstracto, pero se caería en un grave error si se creyera que por esta razón un personaje de tal categoría es falso en absoluto. El personaje del drama debe alcanzar un grado de generalidad, de universalidad, si queremos que represente al género humano o sólo una parte de la humanidad. Necesitamos emplear este personaje simbólico en el drama, de igual modo que en el lenguaje es indispensable el empleo de los nombres comunes para designar una cantidad de cosas con rasgos semejantes.

La naturaleza sólo ofrece tipos de determinada individualidad. Las cosas se presentan aisladas las unas de las otras. Sólo el espíritu humano establece las relaciones entre ellas, formula las leyes que rigen los acontecimientos y determina las condiciones bajo las cuales se producen.

Si el arte escénico no consistiera en otra cosa que en la reproducción de la naturaleza con la máxima fidelidad, la imagen resultante representaría la vida en forma fragmentaria, sin los lazos de conexión que dan un significado a la existencia. Pero el teatro es una síntesis de la vida. El cuadro que la representa debe ofrecer los rasgos típicamente humanos y las características más salientes de una sociedad y de una época. Sólo se podrá hablar de una creación artística cuando el cuadro interese y emocione; cuando haya precedido a esa síntesis un estudio minucioso de análisis, para descubrir y destacar lo fundamental y lo característico de la sociedad humana. y del pueblo cuya vida se pretende reflejar.

¿Han realizado nuestros autores dramáticos este trabajo previo estudiando las costumbres y la vida de nuestra sociedad? ¿Nuestra producción dramática refleja efectivamente las preocupaciones dominantes de nuestro pueblo y puede hallarse en ella una síntesis artística del carácter nacional?

El teatro aborigen, ya lo hemos visto, se distingue por la unilateralidad con que se contempla la vida. El juego desenfrenado de los instintos que constituye el fondo de los asuntos, la pintura arbitraria de los personajes — casi todos ellos de conciencia dormida — la forma melodramática que revisten las piezas, son los aspectos dominantes de la producción local y están lejos de reflejar nuestras costumbres ni ofrecen una síntesis de la vida de toda una Nación.

"La Nación", julio 16 de 1922.

LA «JEUNE FILLE» EN EL TEATRO

I. — El concepto germánico y el concepto morisco de la mujer.

LA literatura romántica ha suministrado a la comedia y al drama franceses modernos un tipo característico de mujer joven, la "jeune fille", que ha permanecido inalterable a través de las sucesivas modificaciones que sufrió la escena y de las diferentes concepciones de la estética teatral. Pero sería injusto considerar tal personaje femenino como un legado exclusivo del romanticismo. Hay que reconocer que su creación responde, antes que todo, a la idiosincrasia del pueblo francés, a su natural buen gusto, y especialmente a su respeto, lleno de galantería, hacia la mujer.

En pocas literaturas originales se ha concebido una criatura humana con líneas más puras que la joven doncella de las creaciones francesas. Lo mismo que los novelistas, presentan los comediógrafos a la "jeune fille" deslizándose por la vida con tanta suavidad que las miserias jamás alcanzan a salpicarla. En la limpidez de sus miradas se quiebran todas las audacias, y ante su candor de santas enmudecen los labios de los galanes más expertos en las lides de amor. El ancestral respeto de los pueblos germánicos por el sexo femenino ha queda-

do, pues, latente en el teatro francés. En la deliciosa figura de la "jeune fille" hay algo de aquel culto, casi religioso, de los rudos habitantes de las selvas nórticas que llegaron en su admiración a deificar a la mujer.

La belleza de la concepción germánica resalta aún más si se la compara con la idea que el pueblo árabe tuvo de la mujer. Y no es difícil descubrir los vestigios de esa última idea en algunos aspectos de la vida de los pueblos americanos de origen español. Se sabe que para la mayor parte de los pueblos orientales, y especialmente para los árabes, la mujer era una criatura menospreciada, puesta a su servicio como instrumento de placer, en una especie de bochornosa esclavitud.

La literatura dramática del siglo de oro, la que se considera como la expresión más típica del carácter y de las costumbres españolas de aquella época, está impregnada del espíritu sarraceno hasta tal punto que por ello, más que por otros factores, se diferencia dicha producción del resto de la literatura europea del mismo tiempo. Así, por ejemplo, el sentimiento que dirige toda la acción dramática es el honor, más que todo conyugal, que se empaña a la menor sospecha y cuya manifestación característica son los celos, atavismo igualmente musulmán. El honor mancillado, o la simple sospecha del ultraje, dan ocasión a las venganzas más feroces, que ponen su nota roja y macabra en todo drama español. Shakespeare tuvo que buscar fuera de Inglaterra el personaje adecuado para encarnar los celos y no halló ninguno más digno que un representante de la raza mora para ponerlo en su drama. Ni Lope ni Calderón cono-

cieron esta dificultad. Sus personajes brotaban casi espontáneamente del suelo y de esta suerte tuvieron a mano, y en abundancia, donde escoger a gusto sus héroes. Voluptuosos los unos, duros los otros, celosos y vengativos, siempre, cuando no vulgares burladores de mujeres, tales son los protagonistas del drama español.

II. — El espíritu moruno de nuestro teatro

EN nuestro teatro se refleja también este espíritu moruno, como se manifiesta en muchas de nuestras costumbres. No se dirá, por ejemplo, que es muy acentuado entre nosotros el respeto por la mujer, si se recuerda que hubo necesidad de un edicto policial para obligar a las gentes a ser más medidas en sus galanterías. Esa falta de respeto campea en toda nuestra producción teatral, desde el burdo sainete hasta el drama con ribetes sociológicos.

La influencia francesa en los últimos años ha sido grande, por cierto, pero no fué lo suficientemente intensa y profunda como para alterar el fondo y sugerir una nueva concepción de la vida y de las relaciones recíprocas entre ambos sexos.

El influjo se ha operado exteriormente y sólo en cuanto a la forma del diálogo — aunque siempre ha quedado frondoso y retórico — y en lo que se refiere a la estructura de las escenas. Se ha adoptado entre nosotros la mecánica teatral de tipo francés, con todas sus exageraciones y ninguna de sus cualidades, pero el espíritu

ha quedado inalterable. Su filogenia no debe buscarse en los autores franceses, sino en los dramas sombríos del gran siglo español. Y si se busca bien, quizá se encuentre la razón en el hecho de que nuestros autores de más aliento tienden a reflejar con excesiva fidelidad el ambiente local y en él, como acabamos de señalar, perdura aún lo que llamamos el espíritu musulmán.

Hemos dicho al comienzo que en la comedia dramática francesa, la doncella, la niña, la mujer joven y soltera, la "jeune fille", en una palabra, permanece intacta y rodeada de todas las consideraciones. Se trata, en efecto, de una criatura sagrada para los autores. ¿Será porque en Francia se cuidan realmente los hombres de no ofender el natural pudor de las jóvenes,o es ello simplemente un rasgo de buen gusto de los escritores dramáticos? De cualquier manera, no ocupa la "jeune fille" un lugar prominente en la escena francesa. Es un personaje más bien adecuado para las comedias blancas en las que suele desempeñar el papel protagonista de un amor ideal.

¿Cómo se concibe, entonces, la presencia de criaturas de tan extraordinaria pureza en un teatro casi exclusivamente pasional como el arte francés de nuestros días? Ni Bernstein, ni Porto-Riche, ni Bataille, en cuyas obras la pasión amorosa adquiere el máximo grado de exaltación, han tomado como protagonistas de sus dramas a la "jeune fille". Las violentas llamaradas entre las cuales arden y se consumen los personajes apenas tocan a las doncellas, como si estuvieran protegidas por una coraza invisible de amianto.

Es cierto que algunos autores, especialmente Bataille, han llevado a la escena, aunque por excepción, a la joven soltera, haciéndola intervenir como protagonista del drama pasional. Pero no hay que olvidar que este dramaturgo tuvo la precaución, en tales casos, de pintar a sus heroínas como vírgenes algo alocadas para justificar la bizarría de la acción que debían cumplir. No se dirá que es el amor de una mujer normal la pasión avasalladora que la jovencita de "La vierge folle" concibe por un hombre que está muy cerca de la edad senil. En la heroína de "La phaléne" el carácter morboso está más acentuado aún. Es una inquieta y ardiente joven de raza eslava, cuyos instintos se exacerbaron por la tuberculosis y que no cuenta con una disciplina moral para refrenarlos.

La "jeune fille" es sólo, pues, por excepción, protagonista en los dramas intensos y desgarradores. Tampoco ocupa el centro en las comedias ligeras, amables y picantes cuya fórmula habitual es el risueño "menage à trois" con todas sus variantes. La joven francesa sale incólume de sus aventuras amorosas, inocentes casi siempre y sin mayores consecuencias. Las pasiones intensas, violentas, sólo se desencadenan en el corazón de la mujer casada. Bastará que la "jeune fille" haya alcanzado al tálamo nupcial para adquirir un interés y un valor dramáticos. Hacia ella convergirán entonces las miradas de los hombres, lo mismo si la acción se desarrolla en las esferas de la alta sociedad como cuando ocurra en la grande y pequeña burguesía.

Constituir el eje de un drama o ser la protagonista de una intriga de amor es un privilegio de la mujer casada.

III. — El espíritu germánico del teatro francés

ESTA exclusión sistemática de la "jeune fille" del mundo pasional en que los autores franceses mueven sus personajes no deja de ser un procedimiento asaz arbitrario. Pero hay que convenir en que semejante actitud de parte de los comediógrafos se halla justificada por las costumbres y por la educación, un poco formal, si se quiere, de la sociedad francesa, en la cual ocupan un alto sitio el respeto a la mujer y la cortesía, cuyo carácter germánico hicimos notar al comienzo de estas consideraciones. Hay en ese respeto mucho de caballerosidad también. Es más fácil seducir a una joven, ignorante de las asechanzas de los hombres, que engañar a una mujer que ya posee algunas experiencias de la vida. El robador de honras, cuya víctima preferida es la mujer soltera, es por definición un oficio cobarde, y de bravucones, para que lo ejerzan sin repugnancia los espíritus más o menos cultivados, y de ahí que casi no exista en la dramaturgia francesa.

En el teatro español, y en consecuencia en el nuestro, el robador de honras es, en cambio, el personaje obligado de todo drama. Sin su intervención puede decirse que el conflicto no se produce. Es el hombre en

constante acecho, que tiende arteramente sus lazos y una vez que la víctima ha caído alza su vuelo como un ave de presa que ha satisfecho su apetito.

En el drama nacional, en las piezas más vigorosas y de mayor relieve artístico, la protagonista es, en la gran mayoría de los casos, una mujer soltera que sufrió un desliz por engaño de un bribón.

No existe en castellano el equivalente exacto de la expresión francesa de "jeune fille" para designar con él a las heroínas del teatro nacional. No es precisamente el de doncella el vocablo que más le conviene, porque la joven que concentra el interés dramático en las piezas locales llega al matrimonio sin su corona de azahar. Pues bien, es esta particular categoría de "jeune fille" — mujer soltera y joven — la que proporciona entre nosotros los más variados motivos de los dramas, planteándose el conflicto antes o después de la falta. De este primer desliz derivan todas las demás situaciones dramáticas. Si luego del percance la joven es favorecida por la suerte y se une — legal o ilegalmente — a un hombre bueno y digno, ella será en adelante un modelo de virtud. El drama se originará cuando el hombre averigüe el pasado de su mujer, nazcan en él los celos retrospectivos y se sienta herido en su dignidad. Recuérdense a este respecto dos dramas tan diferentes y tan típicos a la vez: "Con las alas rotas", de Emilio Berisso, y "La fuerza ciega", de Vicente Martínez Cuitiño.

En general, en las obras, la mujer nunca deja de ser buena, sobre todo si encuentra a tiempo un apoyo moral en qué afirmarse.

Es cierto que en el drama popular y en un género particularmente cultivado entre nosotros preséntase casi siempre a la mujer en su máxima degradación. Pero en estos casos extremos es también el hombre el causante de su desgracia; es él quien "la hace mala", empujándola en la caída después del primer traspié. Mas la mujer casada, cualquiera que haya sido la condición en que llegó al matrimonio, aparece en nuestros dramas como una fortaleza inexpugnable, al revés de lo que ocurre en el teatro francés. La fidelidad de la mujer casada, su dignidad como esposa y su abnegación como madre, son las notas características del drama nacional. Si semejante retrato es en efecto un trasunto fiel de la realidad, los maridos de aquí pueden considerarse como los hombres más dichosos de la tierra...

IV. — La virtud inexpugnable de la casada.

LA mentada fragilidad de la mujer reza entre nosotros, con la joven soltera únicamente. La protagonista de la obra de Edmundo Guibourg "Cuatro mujeres" y la Ester de "La mala sed", de Samuel Eichelbaum, son doncellas que sucumben a la primera tentación. La heroína de "Cartas de amor", de José León Pagano, si no cae materialmente, en cambio compromete seriamente su reputación por las malas artes de un bribón. En cualquiera de estas tres obras mencionadas y en tantas otras, se advierte la intervención de un hombre en constante

acecho, dispuesto a aprovechar hasta de la menor flaqueza de sus víctimas, elegidas entre las solteras.

La mujer casada no ofrece mayor interés para nuestros dramaturgos. Su virtud invulnerable es un obstáculo para hacerla intervenir en los dramas de pasión. De ahí que ella sirva sólo como heroína en dramas en que se pone a prueba su entereza moral. Víctima es también en estos casos del egoísmo masculino, en que el hombre no trepida en abandonar a su mujer y a sus hijos. Recuérdese "La madrecita", de Francisco Defilippis Novoa y "El segundo amor", de Martínez Cuitiño. La esposa abandonada es en estas obras una protagonista de una belleza moral incomparable. En "La fiesta del hombre", del último de los autores citados, aparecen ambas figuras femeninas, la digna esposa ultrajada y la joven seducida.

De cualquier modo que se elaboren los asuntos y cualquiera que sea la forma que revistan las obras, la mujer es la víctima eterna de las asechanzas masculinas. En esta artera "chasse à la femme", en estas verdaderas "razzias" de mujeres, dignas de los clanes árabes, el hombre se muestra siempre de una falta casi absoluta de escrúpulos. Por las piezas nacionales se puede conocer el concepto que tienen de los hombres nuestros dramaturgos, mucho mejor que sus ideas acerca de la mujer. Como si no les guiara otro fin que el de deleitarse sumando uno tras otro los nombres de sus víctimas, los personajes de las piezas nacionales muestran en sus actos una inconmensurable vanidad puesta al servicio de un sensualismo grosero y vulgar. En el fondo de todo drama

nacional, directa o indirectamente, aparece la prepotencia masculina. Es el espíritu morisco, oriental, lo repetimos, despectivo con la mujer, que sobrevive en nuestra literatura dramática, volcado en un molde francés.

No quiere esto decir que nuestros autores comparten el modo de pensar de sus personajes. Como pintores de tipos y de costumbres, ellos tienden a reflejar ciertos aspectos de la vida, especialmente de la urbana. Y en verdad que el retrato que trazan de los hombres no es muy halagador. ¿Hacen bien? ¿Hacen mal? Esta es otra cuestión. Lo cierto es que en la comedia dramática nacional está ausente la nota fresca y pura, la nota deliciosa que la "jeune fille" pone en el arte francés, como criatura casta y delicada a la que no alcanzan las miserias de la vida.

"La Nación", noviembre 12 de 1922.



LA FUNCIÓN DE LA CRITICA

I. — El peligro de la tolerancia

ENTRE el público culto que concurre al teatro nacional se reconoce como una verdad axiomática la forma benevolente con que los críticos consideran las obras de nuestros autores. En efecto, nuestra crítica, en general, no peca, ciertamente, por un exceso de severidad. Tan es así, que si las obras fueran aquilatadas con un criterio más severo, si se exigieran a las piezas más valores de los que contienen comúnmente, sin duda que obras muy contadas se salvarían de la admonición. La crítica, aunque justiciera en el fondo, cobraría en tal caso un carácter sistemáticamente negativo, lo cual no aportaría ningún beneficio para el arte, si es que se le quiere estimular y levantar.

¿Debe entonces la crítica mostrarse condescendiente con todas las piezas teatrales? Todos los extremos son malos, y una crítica sistemáticamente negativa es tan poco eficaz como otra sistemáticamente benévola. Pero esta última es más peligrosa que la otra, porque a fuerza de ser tolerante se hace cómplice de la obra de estrago que en el gusto del público ejercen las malas producciones.

Difícil es, sin duda, colocarse en el punto medio, pe-

ro no del todo imposible. El arte escénico nacional es deficiente en sus formas, mediocre en su calidad. Y si extremamos las exigencias, comparándolo con el arte de otras naciones, no se incurre en ninguna exageración al calificarlo de malo.

Mas no hay que olvidar que el nuestro es un arte en formación y, por consiguiente, no puede ser juzgado sino con un criterio relativo. Pero, precisamente por tratarse de un teatro joven, es necesario que se vigile su crecimiento, se señalen sus defectos y se indiquen los rumbos en que debe orientar su desarrollo.

Tal es la tarea primordial de la crítica seria y serena, que tiene conciencia de la elevada finalidad de su función. Una crítica que se ajuste a principios de esta naturaleza no se amedrenta cuando algún autor, lastimado en su vanidad o en sus intereses, se revuelve airado contra ella. La crítica debe seguir imperturbable en su línea, ilustrando al público sobre la calidad de las obras. Tiene que desentrañar lo que hay de plausible en ellas, y señalar sin contemplaciones lo que encuentra de vituperable.

Es necesario que el público se entere de cuáles son las producciones que pueden conspirar contra su salud moral. Los autores escriben para el público, ofreciéndole en sus obras, a cambio de sus favores, un alimento espiritual. Por su parte, la crítica, cuya función, muy cercana a la didáctica, acabamos de señalar, se dirige también al público, pero es para esclarecerlo sobre las obras. Son, pues, dos posiciones distintas la del autor y la del crítico, posiciones antagónicas e incompatibles. El uno tie-

ne en cuenta sus intereses propios, morales o materiales, mientras que el otro cuida de los del público.

Recientemente, en París, suscitóse en los periódicos la vieja y ardua cuestión del antagonismo entre los autores y la crítica. Antoine, a quien se deben las profundas reformas del teatro moderno y que hoy ejerce la crítica, al intervenir en el debate hizo el elogio de la severidad. Según él, las causas que van minando el teatro francés habría que buscarlas en la tolerancia culpable de los críticos que son a la vez autores. Y como no es posible repicar y andar al mismo tiempo en la procesión, hacía ver la necesidad de deslindar las dos actividades, cuyos intereses son a menudo contrapuestos. Con ello la crítica volvería a adquirir su independencia y cumpliría con su función.

II. — Influjo del teatro sobre las muchedumbres

ENTRE nosotros la situación es mucho más grave que en Francia. Carecemos de una tradición artística que en un momento dado pueda servir de pauta a la producción dramática y encarrilarla cuando se desvía de la buena senda.

Nuestro teatro ha ido descendiendo cada vez más en su nivel artístico, para convertirse en una industria sin otras miras que el lucro. Todos los recursos, sean ellos lícitos o reprobables, considéranse buenos cuando con ellos se asegura el éxito de las piezas, es decir, su prolongada permanencia en los carteles. De ello resulta

que los menos escrupulosos sean muchas veces los más favorecidos por el público.

¿Puede entonces la crítica mostrarse tolerante y asistir impasible al engaño? Su actitud, en tal caso, ¿no significaría una complicidad criminal inexcusable?

Frecuentemente el público aplaude y sostiene una obra que la crítica en general considera como mala. Se dice entonces que la crítica ha estado equivocada, y se apela al testimonio del "soberano": al público le ha gustado la obra, luego es buena. Con igual lógica podría argumentar el tabernero. Se cuentan por millones los que consumen alcohol; en consecuencia, se trata de una droga buena y saludable, y los que ven en su uso un peligro para el pueblo son unos pobres majaderos.

La analogía entre los dos casos es perfecta. Nuestro público está sufriendo una verdadera intoxicación moral con los espectáculos que se le ofrecen en los escenarios nacionales. Constituído por gentes sencillas provenientes de las compactas masas populares, que es el grueso de nuestro pueblo, no se halla aún en aptitud de juzgar, ni siquiera de elegir entre las obras. Va al teatro con el exclusivo fin de distraerse después de una jornada de labor. Y se distrae con lo que le dan, como se distrae el niño con el primer juguete que ponen en sus manos.

La moderna pedagogía, basada en el conocimiento científico de la infancia, atribuye fundamental papel al juego, por su influencia preponderante sobre la formación de las aptitudes futuras. Aconsejan los paidólogos, que así se llaman los cultores de la nueva ciencia del niño, que se escojan cuidadosamente los juguetes y se

vigilen los juegos de los futuros ciudadanos, a fin de que no adquieran peligrosos hábitos.

El espectador común de nuestras salas es el hombre del pueblo, persona que no ha desenvuelto todas sus aptitudes, ni posee una cultura de bastante solidez. Ese hombre, niño grande en cierto modo, está sujeto a las influencias del medio en que se mueve, y si no cuenta con un freno moral que inhiba sus impulsos, imitará con la mayor naturalidad los actos que vea ejecutar.

El público, mucho más maleable que el hombre aislado, se habitúa fácilmente a los espectáculos teatrales, que son sus juguetes de distracción en los momentos de recreo. Por un proceso psicológico conocido se identifica con los personajes, haciendo suyos los sentimientos y las acciones que ve desarrollarse en la escena, y pronto se sentirá tentado a reproducirlos en la vida una vez reintegrado a la realidad.

El influjo del teatro sobre las muchedumbres por su poderosa fuerza de sugestión es un fenómeno psicológico y social que no puede ser descartado por la crítica. De ahí la necesidad de un criterio que tenga en cuenta estos hechos para la selección de los espectáculos, de igual modo que se siguen ciertas normas higiénicas en el régimen alimenticio.

El teatro es la fuente adonde concurre el pueblo para recoger aquellas emociones que tonifican la vida. Con las obras en que palpita un sentimiento noble el espectador se eleva al asimilárselo y se degrada con aquellas en que fermenta una pasión malsana. Fondo y forma son los dos elementos indisolubles de una

obra de arte, y es erróneo juzgar de la calidad de una pieza por la mayor o menor habilidad técnica demostrada por el comediógrafo. Un vaso artísticamente labrado puede contener un vino generoso, como el más activo de los venenos.

Vino generoso necesitamos en nuestras obras teatrales, servido en copas más o menos bien labradas, para que reemplacen las toscas vasijas en que se escancia el corrosivo licor que intoxica y mata. Tarea es de la crítica abrir los ojos de los espectadores para que no sufran una engañosa ilusión y tomen por oro lo que es deleznable oropel.

III. El deber de los autores

ES, pues, la de la crítica, una posición de constante vigilancia sobre la calidad de las piezas, pero no una actitud hostil hacia los productores. Las medidas profilácticas que aconsejan quienes se interesan por el saneamiento del arte nacional tendrán por resultado, si se las cumple, elevar el nivel artístico y moral de nuestra escena, salvándola del descrédito en que ha caído. Sólo pueden mostrarse recelosos de las medidas quienes ven en ellas una amenaza para sus especulaciones meramente mercantiles. Los autores honestos, los que trabajan con fe y ponen algo de ideal en sus obras, saben, en cambio, que el triunfo, tarde o temprano, será de ellos.

Merced a una perseverante acción cultural y de esclarecimiento llevada al espíritu del público, los espec-

tadores refinarán sus gustos y se harán más exigentes en materia teatral.

Es injusto considerar al público absolutamente incapacitado para evolucionar en el sentido de un perfeccionamiento intelectual y artístico. Una observación atenta de lo que constituye entre nosotros el público de los teatros podrá servir para demostrar la falta de fundamento de tan pesimista opinión. Los que asisten como espectadores a nuestro teatro nacional, ya lo hemos dicho, son en su mayor parte las gentes del pueblo, obreros sobre todo.

Es un público completamente nuevo en nuestras salas y que años atrás no se le veía en el teatro.

La aparición de ese público en nuestras salas de espectáculos tiene su explicación. A medida que la condición de los trabajadores fué mejorando en su situación material y económica, crecieron también sus necesidades espirituales. La diminución de las horas de trabajo les ha dejado un margen mayor de tiempo que invierten en la distracción y en el estudio. De ahí que lo que hoy acepta ese público con mansedumbre no tardará en aparecer ante sus propios ojos como una aberración inexplicable y, por consiguiente, vendrá el día del rechazo absoluto de toda producción inferior a sus gustos y a sus exigencias.

Confirma tal pronóstico el hecho de que las clases más elevadas intelectual y materialmente, no frecuentan los teatros nacionales. Ellas buscan en los espectáculos extranjeros el solaz espiritual que no puede ofrecerles el teatro autóctono.

El perfeccionamiento del teatro nacional, y hasta su salvación, depende tanto del empeño que pongan los autores en elevar el nivel artístico y moral de sus producciones como de la acción de la crítica en su tarea de esclarecer y orientar. Toda tolerancia en el sentido de hacer concesiones al mal gusto reinante no hará más que precipitar la bancarrota del arte escénico nacional. Si el público aun no responde completamente a los esfuerzos de los que cultivan el teatro con una ambición más noble, tiempo vendrá — y quizá más pronto de lo que se cree — en que sus afanes hallarán su recompensa. Y si no hubieren ganado mucho dinero, tendrán, en cambio, la íntima satisfacción de haber contribuído con su obra a la cultura artística del país, dejando su nombre en la historia del teatro nacional. De los otros, de los que ven en el teatro un motivo de lucro, no puede quedar el menor vestigio, y aunque quedara, sólo sería para recordar una hora de extravío, de desenfreno e inmoralidad.

"La Nación", abril 1.º de 1923.



LA EVOLUCION DEL TEATRO NACIONAL

I. -- Sobre los orígenes de nuestro teatro

PARA adquirir las formas que reviste actualmente, el teatro argentino ha tenido que sufrir un proceso de evolución, proceso que coincide, en cierto modo, con la evolución política del país. Hay escritores que ubican los orígenes del teatro nacional alrededor del año 1880, sin considerar que se comete un grave error cuando se fija una fecha precisa para el comienzo de un fenómeno histórico o social y más aún cuando se trata de un movimiento artístico.

No se debe olvidar que cualquier manifestación social o artística es fruto de un proceso evolutivo en el cual interviene un cúmulo de factores. Lleva además un largo período de gestación para que pueda señalarse una fecha precisa para sus comienzos.

Por lo que respecta a la escena nacional en particular, los autores que fijan la fecha a que nos hemos referido, toman como punto de arranque del teatro argentino, la aparición en Buenos Aires de una familia de actores, los Podestá, quienes dejan las actividades del circo para dedicarse a la escena hablada. Eso aconteció efectivamente alrededor del año 80 y con ello el teatro argentino tomó un carácter popular. Pero este hecho no

puede significar que el arte escénico nacional ha nacido con los Podestá.

Ya en la época colonial, es decir, antes de la revolución de 1810, cuando el país constituía un dominio español, hubo cultores del arte escénico en esta parte de la América meridional. Don Juan Manuel de Labardén, fué el primero que explotó un asunto, no diremos nacional, pero sí, americano, para componer una obra teatral. Fué la suya una tragedia escrita de acuerdo con las reglas y los cánones del género trágico. No era, por cierto, una obra maestra ni mucho menos; pero era, sí, una obra escrita por un ríoplatense, con un asunto tomado de la historia de la conquista, un asunto de fondo trágico y sombrío. La obra reflejaba la lucha entre dos razas y dos civilizaciones. Por un lado el conquistador español, rudo, soberbio y rapaz, y por otro el indio astuto y rencoroso, que no quería someterse al poder del invasor.

La época de la revolución y particularmente los años que la siguieron inmediatamente, fué más propicia para las cosas de arte. Había más gente letrada, más cultura y hasta habíase formado una sociedad para estimular el arte. A esa época pertenecen las tragedias "Dido" y "Argía" de Juan Cruz Varela.

II. — Paralelismo entre el desenvolvimiento artístico y político del país

SE ve, pues, claramente que existen buenos antecedentes para fijar mucho más lejos que el año 80, las raíces del teatro nacional. Encontramos los primeros ensayos escénicos en la época colonial y en los años posteriores a la revolución, ensayos que van a resurgir después de la caída de Rosas, porque durante la tiranía no hubo campo propicio para el arte. La paralización no alcanzó sólo a la vida artística, sino a todas las actividades del espíritu. Los hombres más cultos y más aptos para las letras viéronse obligados a emigrar y la literatura no fué más que una impúdica loa en honor del tirano. Pero tan pronto como cae Rosas, tan pronto como el país comienza a respirar con libertad, renuévanse las actividades culturales y artísticas. Los poetas vuelven del destierro haciendo sonar sus liras. Sus cantos inflaman todos los pechos y en las calles de Buenos Aires la silueta de Guido y Spano se hace familiar. Los teatros, cerrados durante tanto tiempo, reabren sus puertas y la farándula de los cómicos pone una nota de animación en la ciudad antes dominada por el terror.

El país comienza entonces a organizarse. No faltan, ciertamente, las luchas intestinas, pero a medida que el tiempo pasa la figura del dictador cobra relieve y los poetas lo cantan para execrarlo y maldecirlo. Se le evoca, despótico y terrible, en poemas, en novelas y en dramas, llenos de sangre y de horror.

No es nuestra intención seguir paso a paso el pro-

ceso del desenvolvimiento de la literatura escénica en la tierra argentina. Queremos mostrar únicamente los caracteres específicos del teatro, en cada uno de los períodos históricos del país y señalar sus viejas y lejanas raíces. En resumen, el arte escénico nacional ha seguido un desarrollo paralelo al desenvolvimiento político en general. Sus asuntos fueron primero los que más pudieron impresionar la mente de un ríoplatense de la colonia y del virreynato, y así nace la tragedia "Siripo", de Labardén. Luego, por la influencia de la cultura clásica, surgen tragedias y dramas cuyos autores, como Varela, se inspiran en la antigüedad. Pero cuando pasa la época de la tiranía, la figura del dictador aún sigue obrando sobre la imaginación de los artistas y así vemos que uno de los primeros dramas que en aquellos días se representan es la obra de D. Pedro Echagüe, que lleva por título el nombre del déspota.

III. — Popularización del teatro

HAY, por consiguiente, teatro argentino, teatro nacional, antes de que los Podestá saltasen de la pista del circo al tablado de la escena. El mérito de estos artistas consiste especialmente en haber popularizado el teatro. Hasta entonces, casi todos los artistas que representaban obras de argentinos eran españoles, aunque hubo algunos criollos de excelentes cualidades, como Casacuberta.

La familia Podestá — oriunda de la República Oriental del Uruguay — una vez alejada del circo, comenzó

a representar piezas, pero éstas eran de casi ningún valor artístico. Tratábase en general de melodramas y pantomimas, que tenían más de circo que de teatro. Los Podestá representaron esas piezas truculentas que hicieron las delicias de varias generaciones, como "Juan Moreira" y "Juan Cuello", de Eduardo Gutiérrez. Son piezas que tienen por protagonistas a gauchos bravos y alzados. Sus asuntos se resumen en la lucha entre la policía que representa el orden, y el gaucho malo y montaraz, símbolo de independencia, de coraje y de valor.

Era, pues, el teatro de los Podestá, un teatro rudimentario, pero los artistas criollos fueron puliéndose a medida que se entrenaban en el nuevo género. Lentamente comenzaron a salir de la pantomima, derivando hacia la comedia y el drama camperos que pretendían reflejar la vida y las costumbres de nuestros campos. Es oportuno citar aquí el nombre del poeta Martín Coronado, quien, con su pieza "La piedra del escándalo" es el representante típico de los cultores de este género teatral. Al mismo tiempo comenzó a desenvolverse un género mucho más popular aún, mucho más verista, mucho más cercano a la realidad. Más tarde, este género de teatro chico fué degenerando hasta convertirse en las piezas ínfimas de hoy, sin ninguna nobleza y sin ninguna observación ni originalidad, como son las de "cabaret".

Pero lo más interesante es que al lado del sainete fué desarrollándose un teatro de mucho más aliento y de mucho más alcance social. Florencio Sánchez, comenzó a dar al teatro, una tras otra, una cantidad de piezas que llamaron la atención de los críticos. Tanto la forma

como el contenido de sus obras demostraban que había en él pasta de verdadero dramaturgo. Hasta entonces las obras que se habían dado a conocer eran piezas vacilantes, sin orientación definida, y sin una factura más o menos orgánica. Florencio Sánchez mostróse desde el primer instante un autor de intensa fibra y de potente garra, con una honda penetración psicológica. Podrán ser discutidas sus tesis y sus ideas sociológicas, pero desde el punto de vista artístico y teatral, ha sido el autor de mayor fuerza y de más alto vuelo que haya habido en la escena nacional.

Pero la orientación que el teatro nacional tomó con Sánchez tiene su lógica explicación. Hemos dicho más arriba que el teatro se desenvolvió paralelamente al desarrollo político del país. En efecto, la aparición de Sánchez coincide con los intensos movimientos de carácter social que se iniciaran entre nosotros. Las ideas y las prédicas socialista y libertaria encontraron eco en Sánchez, quien supo darles forma llevándolas al teatro.

Hay que señalar también la influencia del arte extranjero sobre Sánchez, especialmente el de Ibsen y de Gorky. Pero justamente las obras en que más se nota la influencia exótica — como ocurre en "Los muertos" y en "Los derechos de la salud", — son a nuestro entender, las menos artísticas. En cambio, llenas de verdad y de dolor humanos son "M'Hijo el Dotor", "En familia", "La gringa" y "Barranca abajo", que sin duda son las que perdurarán de este autor.

El período de Sánchez, es el más interesante y el más fecundo de nuestro teatro. Más o menos contempo-

ráneo suyo es Enrique García Velloso, pero el teatro de este autor es demasiado superficial y artificioso para que perduren sus obras.

De los autores dramáticos más o menos posteriores a Sánchez y que merecen especial mención por el vigor de sus obras, es el doctor Vicente Martínez Cuitiño. Comenzó este escritor con hacer piezas de tendencias naturalistas, un poco crudas y violentas, como "La fuerza ciega". Pero poco a poco derivó hacia la comedia dramática de salón, de tipo francés en su arquitectura, pero totalmente diferente en el fondo de las piezas parisinas. Distínguense las piezas del doctor Martínez Cuitiño por las violentas pasiones que animan a sus personajes y las explosiones trágicas que originan en sus choques.

Muy diferente es, en cambio, el teatro de José González Castillo. También en este autor han influído poderosamente las ideas liberales y hasta libertarias; pero González Castillo pocas veces sabe dar vida real a sus personajes. Sus obras resultan por ello frías y artificiosas, aunque técnicamente no se observan en ellas fallas muy grandes. Es indudable que para cierto público, dado el carácter tendencioso y proselitista de las obras, González Castillo resultaba como el portavoz del dolor de los humildes. Pero hoy el teatro simplista y artificioso de González Castillo ya no conmueve a las muchedumbres y a la gente culta le deja totalmente indiferente. Es que ahora no pueden satisfacer las formas simples y esquemáticas. El hombre es demasiado complejo en su es-

tructura psicológica. La vida se hace cada vez más complicada, de ahí que un arte simplista y tendencioso produzca la impresión de falsedad.

IV — Las nuevas tendencias

ESTA clase de teatro que con benevolencia, podríamos llamar "teatro de ideas", está hoy en decadencia entre nosotros, como en todo el mundo. Se nota actualmente una tendencia hacia el teatro psicológico. Los autores no se empeñan en dibujar ahora esos caracteres fuertes, como labrados de una sola pieza, arrancados de un solo bloque, en que sobresale un rasgo típico que los define. Tienden los dramaturgos a penetrar en lo íntimo del corazón humano para sorprenderlo y reflejarlo con todas sus virtudes y todas sus flaquezas. Tratan de analizar lo más profundamente posible los motivos visibles e invisibles que condicionan la conducta humana y determinan los actos en la vida.

No se ha de creer que esta tendencia moderna se advierte solamente en nuestros dramaturgos. Son los dramaturgos y novelistas europeos, particularmente los autores rusos y escandinavos, quienes dieron la pauta para el nuevo arte. Y nuestros autores jóvenes, inspirándose en la técnica de los nórticos han llevado la innovación a nuestra escena con trabajos interesantes, aunque no siempre felices. Los representantes más destacados de esta nueva tendencia son los escritores Edmundo Gui-

bourg y Samuel Eichelbaum. El defecto capital que puede ser señalado en sus obras, muy interesantes por muchos aspectos, es el de seguir con demasiado fidelidad el procedimiento de los novelistas del norte. Presentan como éstos tipos algo desdibujados que no responden íntegramente ni al carácter ni a las modalidades de la gente de nuestro país. Los personajes de las obras de nuestros autores dan la impresión de ser tipos enfermizos, tipos anormales en su sensibilidad y en su voluntad, tipos contradictorios en sus ideas y en su conducta. Es explicable que tales caracteres sean tratados en las literaturas europeas. Allí donde hay sociedades viejas y gastadas, los espíritus son complicados y se hallan atormentados por angustias e inquietudes, desconocidas por los pueblos jóvenes. Y nuestra América es joven y fuerte. La gente no tiene las preocupaciones morbosas que reflejan las literaturas nórticas, sino en muy pocas excepciones. El teatro, para ser reflejo de la vida y de las costumbres reales, debe buscar su inspiración en lo general y humano dentro del medio donde se desenvuelve. La escena sólo por excepción, ha de tomar sus temas en lo accidental y en lo excepcional. En estos casos extremos ya deja de ser arte nacional, para convertirse en algo exótico y raro, que puede ocurrir en cualquier tiempo y en cualquier lugar. Entendemos por arte nacional, aquel arte que refleja íntegramente los ideales y anhelos de un pueblo expresando su carácter, sus modalidades y costumbres y los múltiples factores que lo trabajan, modifican y transforman.

Cuando nuestros autores jóvenes dediquen sus ener-

gías a estudiar mejor el país, observando con más atención las modalidades del pueblo y analicen al mismo tiempo profundamente el alma de sus personajes, entonces el teatro argentino podrá figurar honrosamente en la literatura escénica mundial.

"Carátula", octubre 3 de 1925.

LAS IDEAS ESTÉTICAS DE JEAN PAUL

I. — Puntos de vista del crítico

MAS de quince años hace que Juan Pablo Echagüe ejerce la crítica teatral en nuestro país. Durante este tiempo dió a luz varios libros que cimentaron su autoridad. Nadie pone en duda la sinceridad y la honradez con que practicó su elevada función. Nadie discute, tampoco, su amor hacia el teatro nacional, ese teatro que él quisiera ver salir definitivamente de la confusión, romper las ligaduras que lo aprisionan, para remontarse a una atmósfera más pura y mejor. La severidad con que condena el industrialismo imperante, la encarnizada campaña contra ciertas tendencias subalternas y contra el exitismo a todo trance de los autores, son buena prueba de ello. Es tanta su pasión por el teatro, que se alarma viendo que en vez de elevarse, como sería lo natural, la evolución de nuestro arte es regresiva. Ante tal fenómeno, Echagüe alza su voz para advertir el peligro y para indicar el remedio.

El título sólo de su último libro, con el cual viene a coronar su labor de crítico, condensa en cierto modo la opinión que tiene del teatro nacional: *Un teatro en formación*... Esto quiere decir que somos juguetes de

una ilusión cuando hablamos de nuestro teatro. Esto quiere decir que aún no tenemos un teatro nacional.

Pero Echagüe no es pesimista. Nadie combate el pesimismo con tanta energía como él. Lo condena sobre todo cuando aparece en los pueblos jóvenes. Para él, el pesimismo es un signo de decadencia y aparece en los pueblos agotados ya por una larga vida, ya por una larga historia. Los pueblos jóvenes deben confiar en sus fuerzas, han de trabajar y producir desarrollando sus energías en latencia, sin demostrar cansancio prematuro. Si el arte es un reflejo de la vida de un pueblo, — y aquí se trata de los pueblos de América y del nuestro en particular — no puede ser pesimista si quiere ser verdadero y sincero. Como miembro de un pueblo joven, que elabora su porvenir, Echagüe, para ser consecuente con sus ideas y con su sentir, es profundamente optimista. El hecho de no existir aún un teatro nacional, no quiere decir que no lo tengamos algún día. ¿Qué tiempo transcurrirá hasta entonces? Es lo de menos. El hecho es que nuestro teatro se está formando, y esto basta. Por lo tanto, cuando algún día haya un teatro nacional propio, que refleje con veracidad la vida y los ideales de este pueblo joven, lleve a las tablas sus problemas propios y sus particulares modalidades, cuando, en fin, el teatro ya esté "formado", los historiadores del futuro, los críticos y los sociólogos — ¿por qué no? — habrán de recurrir a los libros de Echagüe. En ellos, en sus artículos llenos de enseñanzas, en sus críticas irónicas y mordaces, pero siempre justas, encontrarán la clave del arte escénico, y acaso, por ellos, se explicarán ciertos fenómenos socia-

les, de otro modo impenetrables. Los futuros historiadores podrán vincular ciertas tendencias inferiores del teatro a ciertas modalidades políticas de una época...

II. — El optimismo de Echagüe

HEMOS hablado del optimismo de Echagüe. No vacilamos en calificar su actitud de sana. No es un optimismo ilusorio. Confía en las fuerzas latentes que lleva todo organismo joven y que han de desarrollar con el tiempo si son encauzadas y dirigidas con inteligencia y no se malgastan en cosas banales. Su acendrado amor a las cosas del país no le impide ver lo que hay de peligroso en la deificación del gaucho, de su carácter impulsivo y salvaje. El gaucho, para Echagüe, es la barbarie y está destinado a desaparecer para dar paso a una civilización nueva.

Echagüe ve en el teatro un papel educador. Hay que educar y refinar los sentimientos del pueblo, porque son los sentimientos más que las ideas los que determinan los actos. El elemento afectivo, que para la psicología racionalista no juega ningún papel en el proceso volitivo, en la moderna escuela voluntarista de Wundt, es el factor determinante. Así, cuando más nobles sean los sentimientos, más nobles serán también los actos. Es cierto que las ideas dominan el mundo, pero no es menos cierto que los sentimientos le dan la fuerza. Y las ideas del viejo Hillel, el dulce maestro de Jesús, son las que dominan y triunfan. La bondad, la fe, la esperanza,

la abnegación, el respeto por el dolor y el bien ajenos son los principios que Echagüe quisiera ver triunfar en nuestro teatro por ser la manifestación artística de un pueblo joven. Para ser escépticos y pesimistas hay tiempo. Por esta misma razón combate la filosofía utilitaria y egoísta, "que ha sido explotada en la novela y en el teatro, por lectores sin crítica de Nietzsche y los admiradores al tanteo de Ibsen". El amoralismo literario es sólo una "pose" y no asombra ni convence ya a nadie. Pero él no pretende que el teatro se transforme en una lección de catecismo. Piensa que si en la vida real existe el bien y es fecundo, no debe el dramaturgo, por respeto a la verdad misma, presentarlo en la escena como estéril e impotente. Se pregunta con angustia si es sano y si es lícito que un arte, cuya fuerza sugestiva es tan grande sobre la multitud, abuse de los colores sombríos en la pintura de la vida. Es cierto que el mal existe, pero también existe y triunfa el bien. "Sin duda — dice — la adversidad se encarniza a veces con los humanos; sin duda los réprobos suelen aniquilar a los justos; sin duda la abnegación, la probidad, el sacrificio, no alcanzan siempre su recompensa bajo el sol; pero, ¿no es mejor que el arte nos enseñe a amar la vida, a tener fe, a creer en la bondad, en la generosidad, en la belleza?" Si esto es así, ¿cuál debe ser la misión del crítico? ¿Ha de contentarse con ser un simple cronista? El crítico, piensa Echagüe, "debe velar porque nuestros ensayos artísticos se orienten hacia el lado de la fe y de la esperanza, como cuadra en un pueblo joven, y en ningún caso, ni si-

quiera por confusión o por error, hacia el pesimismo disolvente". El crítico ha de ser, pues, en cierta medida, también moralista.

III. — Concepto ético-social del teatro

LAS ideas estéticas de Echagüe van parejas con sus conceptos morales. El teatro, según él, vive exclusivamente de la representación de las pasiones, y éstas son elementos morales, aunque la moral del deber, como la de Kant, les niega por completo valor ético. No entraremos en estas minucias. El hecho es que la mayor parte de los conflictos que se plantean en el teatro — cuando es interesante — son conflictos pasionales, vale decir, morales. Sobre la pintura de las desgracias humanas, que son dinámicas, se basa el teatro. El drama, por definición, es acción. La virtud, en cambio, es estática, pasiva. Por esto no existe casi un teatro basado en la virtud y la felicidad. Cuando los personajes son impecables y dichosos, dejan de interesar. De modo que el teatro, cualquiera que sea su forma, tragedia, drama, comedia, explota la pasión y la desgracia de los hombres. "Sólo que la tragedia pinta desgracias terribles, mientras que la comedia pinta desgracias ridículas".

Ahora bien; por su naturaleza misma, el arte dramático, si es verdadero, está forzado a exhibir continuamente la acción y la reacción de las pasiones malignas. En este hecho es donde Echagüe ve el gran peligro del teatro y toda su prédica es para precaverlo en lo po-

sible. Es que se corre el riesgo de difundir el mal, provocando entre los espectadores un deseo de imitarlo. Porque el teatro, a pesar suyo, puede tener influencias perniciosas sobre las muchedumbres. Echagüe cree necesario el contralor de la moral y ésta tiene razón de vigilarlo. El peligro no está en el teatro mismo, sino en que puede involuntariamente, con sus ejemplos, inducir al mal a las almas débiles. La moral debe vigilarlo, exigiendo que se atenúen sobre el escenario las manifestaciones extremas de las pasiones humanas.

Tales son, en síntesis, las ideas éticas y estéticas de Juan Pablo Echagüe, y a ellas ha ajustado su crítica. Por ver un peligro social en las obras que se exhiben en nuestros escenarios, las combate con encarnizamiento. Y tiene razón. Ellas no reflejan, por lo general, ningún ideal, ninguna aspiración que pueda sugerir un pensamiento noble, ni dar impulsos a una acción fecunda. En ellas se da rienda suelta a los instintos y se halaga a la bestia que todo hombre lleva en sí. Semejante alimento espiritual nos parece peligroso y hay motivos suficientes para combatirlo.

¿Cuáles son, entonces, los asuntos que Echagüe quisiera ver llevados a la escena? No es precisamente la glorificación del gauchaje, en el cual ve un resto de la barbarie, destinado a desaparecer. La historia nacional, en cambio, ofrece mucho campo para reconstruir épocas y ambientes y ahondar en los caracteres de los hombres que en una u otra forma intervinieron en el desenvolvimiento del país. No es contrario a las obras que plantean cuestiones de índole social, como el capital y el tra-

bajo. Desea únicamente, que no sea un calco de obras extranjeras o reminiscencias vagas de lecturas. Ante todo hay que estudiar el fenómeno tal como se presenta aquí, pintando caracteres observados del natural. Quiere que las obras interesen y emocionen, puesto que sin estos elementos no hay teatro. Los personajes no deben ser tipos excepcionales, ni salir de lo normal — salvo que se trate de un ensayo psicológico, — ni han de simbolizar una clase, una profesión o una idea. Ellos deben ser hombres de carne y hueso, encerrando lo que es general, lo que es inherente a toda la especie humana, dentro de la diferencia que establece la educación y la raza. Cuando nuestros autores logren realizar tales obras, habrá un teatro nacional.

"La Nota", octubre 10 de 1919.

CONTENIDO

PRIMERA PARTE

ESTUDIOS DE PSICOLOGIA

SEGUNDA PARTE

ESTUDIOS DE ESTETICA

NOMBRES MENCIONADOS EN ESTE LIBRO

Lagorio Arturo. — El traje maravilloso y otros cuentos . . . . . „ 2.50
Lagorio Arturo. — Las tres respuestas . . . . „ 2.50
Loncan Enrique. — He dicho . . . . „ 2.50
Loncan Enrique. — Las charlas de mi amigo (2.a edición) . . . . $ 3.—
Lebrón Agustín. — Lo que dicen ellas . . . . „ 1.—
Last Reason. — A rienda suelta . . . . „ 1.20
Ledesma Roberto. — Caja de música . . . . . „ 1.50
Lugones Leopoldo. — El Angel de la Sombra „ 2.50
Id. id. — La Guerra Gaucha . . . . „ 3.—
Id. id. — El libro de los paisajes . . . . . . „ 2.50
"Luz y Sombra" — Chic. 2.50
Marechal Leopoldo. — Los Aguiluchos . . . . „ 2.—
Martínez Cuitiño Vicente. — Teatro. Tomo I: La fuerza ciega. - La humilde quimera . „ 2.50
Tomo II: El segundo amor. - La bambolla. - Rayito de sol . „ 2.50
Tomo III: La fiesta del hombre. - Los Colombini. - El viaje de D. Eulalio . . . . „ 2.50
Tomo IV: Los soñadores. - El Malón blanco. - No matarás . „ 2.50
Tomo V: Cuervos rubios. - Mate dulce. - Notas teatrales . . . „ 2.50
Tomo VI: La mala siembra. - El derrumbe. - Nuevo Mundo . . . . . „ 2.50
Moreno Ismael. — La Huerta . . . . „ 3.—
Id. id. — El matadero . . . . „ 2.—
Mosquera Kelly F. — Del Plata al Illimane . . . . „ 2.50
Méndez Caldeira María Angélica. — Gracia y Castalia . . . . „ 2.50
Mercante Víctor. —Charlas pedagógicas . . . . „ 3.—
Morales Delio. — Raymundo Nansen, el atormentado . . . . . . „ 2.—
Morales Delio. — La confesión de Lander Pausarac . . . . „ 2.—
Medina Onrubia S. — Akasha (novela) . . . . „ 2.—
Medina Onrubia S. — El vaso intacto . . . . „ 2.—
Nogueira Manuel N. — Los excluídos del amor $ 2.50
Olivera Lavié Héctor. — Una tragedia . . . . . „ 2.50
Olivan Santiago C.—Las visiones del rondín (cuentos) . . . . . „ 2.—
Olivari Nicolás. — La Musa de la mala pata „ 1.—
Pagano José León. — El hombre que volvió a la vida . . . . „ 2.50
Peyret Marcelo. — Padre nuestro . . . . . „ 1.—
Id. id. — Alfa Gracia . . . . „ 2.50
Id. id. — Mientras las horas pasan (cuentos de amor) . . . . . . „ 2.—
Pascarella Luis. — Horas matinales (páginas de un escolar) . . . . „ 1.50
Palcos Alberto. — La vida emotiva . . . . „ 2.50
Palcos Alberto. — El genio (2.a edición) . . . „ 3.—
Palacios. — Universidad Nueva . . . . „ 5.—
Quesada Josué. — Idolos que pasan . . . . . . „ 2.50
Rawson Manuel. — Emilio Mitre . . . . „ 2.50
Rolland Romain. — Clerambault (2.a edic.) „ 2.—
Renán Ernesto. — Patricio (enc. tela) . . . . „ 2.—
Ripamonte Carlos P. — Janus . . . . „ 2.50
Ruibal Salaberry Dr. — Higiene Pública. - Ingeniería sanitaria . . „ 6.—
Scalabrini Ortiz Raúl. — La Manga . . . . . . „ 2.50
Saravia Linares Clara. — Lirios de otoño . . . . „ 2.50
Soto y Calvo F. — Los poetas maullantinos en el arca de Noé . . . . „ 2.—
Torre Peña Jorge de la. — Plata bruna . . . . „ 2.—
Vedia Joaquín de. — Cómo los vi yo . . . . . „ 2.50


M·GLEIZER